

فى سنة ١٩٤٤ وقف أبناء الشعب الفرنسى أمام صورة أوجين ديلاكروا ((الحرية تقود الشعب)) أو ((الحرية على المتاريس)) يحسون بنفس الاحساس الذى سجله ازاءها منذ ١٠٠ عام الشاعر الألمانى ((هاينى)) حينما شاهدها هو وجمهـــور المتحمسين من الفرنسيين تعرض لأول مرة .. أجل ، لقد سبق أن عرضت ، وفى الوقت ذاته لم تعرض ، تقدم ديلاكروا بهذه الصورة لصالون باريس ، فى عهد لويس الثامن عشر ، فلم تستطع لجنة التحكيم رفضها ، وفى الوقت نفسه لم يكن من الممكن عرضها ، فهى دعوة صريحة الى الثورة ، فاستقر الرأى على عرضها ووجهها منكس تجاه الحائط ، وبذلك تتبرأ لجنة التحكيم من مسئولية رفض مثل هذا العمل . فقد أكد ((ديلاكروا)) فى هذه اللوحة بصفة قاطعة موقفه من الثورة ، كان مع الشعب ضد الطغيان والرجعية وسفك الدماء ، فعلى الرغم من عزلته السياسية والاجتماعية وطبيعـــة طبقته التى ينتمى اليها ، فانه لم يقف أبدا موقفا سلبيا من الثوار فكان يحمل فى أعماقه كل ثورة الفنان الرومانتيكى الصادق كأنه أحد أبطال روايات « أندريه مارلو)) يقف دائما مع أبناء الشعب فى كفاحهم ونضالهم .

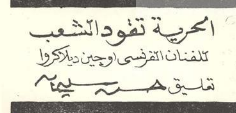
أحس أبناء فرنسا أن صورة ديلاكروا التى عبرت بألوانهـــا الجامحة عن كفاح الشعب لاتقل فى حيويتها عن قصائد شاعرهم المعاصر « أراجون)) أو أغانى « ايلوار)) أو كتابات « بيجا » ، فكانت شعارا لهم أثناء تحرير بلادهم من النازى .

كان ديـلاكروا ابنا غير شرعى للسياسى الفرنسى الداهيـــة « تاليران)) ، وقد يسرت له هذه البنوة قسطا وافرا من التعليم والثقافة ، غير أن هذا الفتى الذى ظل يطارده عدم اعتراف أبيه به رسميا ، والذى واجه الحياة بجسد هزيل سقيم ومعـــدة رقيقة ضعيفة لاتحتمل أكثر من وجبة واحدة فى اليوم امتـــاز بحساسية عميقة دفعته الى أن يهيم حبا بالفنون والآداب ، فاتجه بكليته الى دراستها ، وكرس حياته فى سبيلها دون أن يعير صحته أو حبه أى اهتمام ولم يتزوج . كان يخشى دائما من تدخل أى عاطفة قوية حادة فى محيط حياته فتؤثر على عمله . كان يخشى الحب وصدمته مدرسة ريفية كان يظن أنها تبادله حبا بحب ، ولكن حينما عرض عليها الزواج رفضت ، فأثر ذلك الرفض عليه طيلة حياته وجعله لايثق فى الحب أو فى المرأة حتى حينما أحبته سيدة جميلة وغنية وهو فى قمة مجده ، وأحبها هو كذلك ، كثيرا ماعذبها بعدم ثقته فيها وبعدم ثقته فى نفسه ، فعاش ولم يعشق سوى فنه .

●

وديـلاكروا الذى عاش فى ثورة تاريخ بين الرجـــوع الى الملكية وقيام الجمهورية الفرنسية الثانية وعاصر فرنسا فى مرحلة تطور خطيرة ، مرحلة الدفاع عن حرية الشعب ومحـــــاربة الاستعباد والحكم المطلق لم يقف بمعزل عن تلك القضية السياسية ولكن هذه القضية لم تأت على حساب قضيته الفنية ، بل ارتبطت القضيتان بعضهما ببعض وأصبحتا شيئا واحـدا هى ثـــورته الرومانتيكية ، هذا الفنان العظيم الذى يمتاز بعبقرية تـــكاد تجعله مدرسة بأكملها .. لم يكن يرى فى التصوير مجرد ترجمة مايجول بخاطره أو مجرد تعبير عن أحاسيسه وانما كان يعتبر الفن نشاطا غريزيا تنميه وتطوره عملية الفكر ، ولم تكن الطبيعة بالنسبة له مصدر الوحى والالهام ولكنها كانت فى نظره القاموس بالنسبة للكاتب أو الأديب . فهو يقول ((ان الطبيعة تحدد لنـــا الدرجات والمقاييس المضبوطة تماما كما يحدد القاموس للـكاتب المعنى السليم للكلمة ، والقاموس فى حد ذاته ليس مثلا يحتذيه الأديب ..)) .

ويضيف ديلاكروا فى مذكراته التى تعتبر من أعظم الاعمـــال الأدبية لأنها تمتاز بصدقها وصراحتها ومكاشفته لنفسه كما هو الحال فى مذكرات جان جاك روسو ، بل لشدة عمقها وما احتوته من نقد اللغة والأدب وكل ماكان ينشر فى ذلك الوقت . يضيف ديلاكروا فى مذكراته : ((ان الفنان يبدأ من الطبيعة .. فهى التى تقترح عليه نشاطه .. أى أنها مفتاح يفتح له آفاق الرؤية ... ولكن الانسجام الذى يرتكز عليه الفنان فى عمله ليس الا وليـــد خياله وخياله فقط)) .. ونجده يعبر كذلك عن منهجه وهـــو تقديس النظام وحبه للمنطق والوضوح ، وهو منهج يعتبر سمة مميزة لعباقرة الفنون .



حينما نتطلع الى صور ديلاكروا لانملك سوى الذهول أمـــام عبقرية ذلك العملاق ، فهو يجمع بين عظمة تـكوينات روبنز ، وألوان « تيتيان » و « فيرونيز)) وموسيقى الحركة عند تنترتو وثورة واندفاع الخطوط لدى ميخائيل انجلو .

وقد عانى ديلاكروا فى ختام حياته من مرض السل العضال ، غير أن هذا المرض لم يوقف نشاطه فاستمرت عبقريته تحترق مضيئة وهاجة ، وقد وصف بودلير سنواته الأخيرة فقال ((فى ختام أيامه اختفت السعادة تماما من حيـــاته وانتابته نوازع مختلفة كانت تدفعه الى العزلة وأحس بشعور مفزع وانفعالات حادة مزعجة بدت كأنها ثورة جامحة ، وفى خضم هذه الأحاسيس كان يرسم ويصور بأسلوب جديد يحتقر به ويزدرى ، أسلوب سلفيه دافيد وآنجر))

على هامش مؤتمر عدم الانحياز

بقلم الدكتور
صلاح بديع عبد الوهاب

ان المتعرض لدراسة عهد عصبة الأمم ومن بعده ميثاق الأمم المتحدة يجد أن الهدف الرئيسى من العهد والميثاق معا هو القضاء على الحرب واحتمالات نشوبها وبالتالى تحقيق الأمن الجماعى .

وقد جاء ميثاق الأمم المتحدة أكثر تفصيلا من عهد عصبة الأمم فى كل ما يتعلق بالقطع فى تحريم

« ان العمل من أجل السلام هو الذى سلح شعبنا بشعار عدم الانحياز والحياد الايجابى » .

« الميثاق »

الحرب ومنع اللجوء الى القوة فى تسوية الخلافات الدولية . وكان ذلك رد فعل للأثر الذى خلفته الحرب العالمية الثانية من دمار للمهزوم ، وخراب للمنتصر .

وقد حرص واضعو الميثاق على النص فى مادته الاولى على أن أول مقاصد هيئة الامم المتحدة هو « حفظ السلام والأمن وتحقيقا لهذه الغاية تتخذ الهيئة التدابير المشتركة الفعالة لمنع الأسباب التى تهدد السلم وازالتها وتقمع أعمال العدوان وغيرها من وجوه الاخلال بالسلم » .

أما المادة الثانية من الميثاق فقد تضمنت المبادىء الرئيسية للهيئة ومن بين هذه المبادىء بل من أهمها النص على فض جميع المنازعات الدولية بالطرق السلمية ، وعلى امتناع أعضاء الأمم المتحدة فى علاقاتهم عن التهديد باستعمال القوة أو استخدامها ضد سلامة الأراضى أو الاستقلال السياسى لأية دولة أو على وجه لا يتفق ومقاصد الأمم المتحدة .

ورغم كل هذه المبادىء السامية والمقاصد النبيلة فقد شهد العالم — وعلى الأخص فى السنوات العشر الأخيرة — سباقا للتسلح بين المعسكرين الغربى والشرقى رغبة فى السيطرة على الأمم المتحدة فى الداخل والسياسة العالمية فى خارجها . واستجابت بعض الدول لدعوة أحد المعسكرين والبعض لدعوة المعسكر الآخر فارتبطت معه برباط الأحلاف فكان حلف وارسو وغيره مع المعسكر الشرقى وكانت أحلاف الاطلنطى وبغداد وجنوب شرقى آسيا مع المعسكر الغربى . وكان سلاح التشويق والترغيب للانضمام للمعسكر الأول هو الاشتراك فى الايديولوجية الماركسية التى سبق أن انتشرت فى كل أوربا الشرقية وفى بعض دول آسيا ، فى حين كانت المساعدات المادية هى سلاح المعسكر الغربى وبالذات زعيمته الولايات المتحدة ، فتجزل العطاء لمن تريد من الدول الصغيرة حتى تضمها الى حظيرتها ، وتمنع المساعدة عن دول أخرى حتى تذعن لارادتها وتنحاز الى معسكرها .

وثمة سلاح آخر استعمله المعسكر الغربى ، هو سلاح المعاهدات والاتفاقيات فكم من دولة حديثة الاستقلال كبلها الاستعمار بقيود هذه المعاهدات التى تفرض التزامات مرهقة على عاتق هذه الدولة قبل أن يترك أرضها فكأنه خرج من الباب ليدخل ثانية من النافذة .

وقصة الاستعمار ترتبط بمشكلة التخلف الاقتصادى . فما من مستعمرة استقلت الا وكان هذا التخلف نصيبها مهما كانت امكانياتها من مصادر الثروة الطبيعية . فلا توجد دولة مستعمرة سعت لخير مستعمراتها أو كانت عادلة فى تصرفاتها معها حتى بعد تحررها منها رغم أنها نزحت منها كل طاقاتها وخيراتها .

وهكذا يبين أن خطرين يتهددان العالم ويجعلان السلام يتارجح على كفتى ميزان :

الأول : السباق الى التسلح بين الدول التى خرجت منتصرة من الحرب العالمية الثانية ·

الثانى : الهوة السحيقة التى تفصل ما بين التقدم الذى احرزته الدول الدول الكبرى (وغالبا الاستعمارية) ، والتخلف الذى ران على الدول الصغرى الحديثة الاستقلال · فالصدام لابد أن يقع يوما ما كما يقول الميثاق ·

جوهر مبدأ عدم الانحياز

هاجم كثير من الساسة الغربيين والكتاب السياسيين مبدأ عدم الانحياز فوصفوه بأنه « مجرد وهم » ، وبأنه « عدم القدرة على التزام سياسة معينة » وأنه نوع من أنواع الانتهازية الدولية ·

ويكفى للرد على هؤلاء أن نقول ان سياسة دالاس وزير خارجية الولايات المتحدة الأسبق التى تتحصل فى عبارة قالها « اذا لم تكن معى فأنت ضدى » ، أن هذه السياسة هى السبب فى عدم قدرة هؤلاء الساسة والكتاب على تفهم فلسفة عدم الانحياز · فسياسة التكتلات والأحلاف تدفع بالعالم نحو هاوية النهاية فى حين أن سياسة عدم الانحياز تنأى بالعالم عن كل خطر وتدعو قادة الدول الى التفاهم فى المشكلات العالمية قبل اتخاذ أى قرار فيها · فأى السياستين أكثر أخلاقية ؟ هل هى سياسة الاندفاع الخرقاء والرغبة فى السيطرة على العالم عن طريق القوة أو سياسة التريث والدراسة وانتهاج سبيل العدل فى حل المشكلات بعيدا عن تأثير أى مصلحة من المصالح أو الانتماء الى أى حلف من الأحلاف والذى يقيد حرية القول وسبيل العمل مقدما ·

ولقد شرح وزير خارجية الجمهورية العربية المتحدة هذا المبدأ فى الخطاب الذى ألقاه أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة بتاريخ ١٠ اكتوبر سنة ١٩٦١ بقوله :

« من الواضح أن القصد من عدم الانحياز، تحديد المواقف بالنسبة الى الكتل المتصارعة ، وايجاد عنصر توازن أمام خلافاتها التى تهدد سلام العالم وأمنه تهديدا خطيرا · ولا يقصد منه على الاطلاق اتخاذ موقف سلبى من التجاهل وعدم الاكتراث بالنسبة الى ما يجرى فى العالم ، أو الاحتجاج المجرد على اندفاعات الكتل المتصارعة التى تؤثر خلافاتها فى الحرب الباردة على السلام العالمى وتهز دعائمه هزا عنيفا » ·

ومن هذا يبين اختلاف هذه السياسة عن سياسة الحياد التقليدى التى سلكتها بعض الدول مثل سويسرا والنمسا · فهذه السياسة الأخيرة ليست الا السلبية بعينها وعدم الاشتراك فى المنظمات الدولية ولا الدخول الى حومة أى خلاف دولى بأى طريق ·

وتسعى الدول غير المنحازة الى تحقيق أهدافها عن طريقين :

الأول ـ طريق التنمية · ولعل محاضر أعمال مؤتمر جنيف للتجارة والتنمية الذى انعقد فى مارس ـ يونيو هذا العام خير دليل على صحة هذا الهدف، اذ انتهى هذا المؤتمر الى اقرار تشكيل منظمة تجارية عالمية جديدة يطلق عليها اسم « مجلس التجارة والتنمية » يكون تحت اشراف الامم المتحدة لمعالجة شئون التجارة الدولية ومشكلات الدول المتخلفة · ويكون المجلس الجديد جهازا دائما للمؤتمر الدولى للتجارة والتنمية ·

وكان هذا القرار حلا وسطا بين مطالب الدول النامية ورفض الدول الكبرى لهذه المطالب التى تقوم أساسا على وجوب تخصيص نسبة كبيرة من الموارد التى سيتم توفيرها عن طريق نزع السلاح لمواجهة مشروعات التنمية الاقتصادية فى الدول النامية ·

الثانى ـ طريق نزع السلاح نزعا شاملا كاملا ··

وقد كان هذا الموضوع محل بحث المؤتمر الأول للدول غير المنحازة الذى انعقد فى بلجراد عام ١٩٦١ والذى على أثره ظهر تأثير سياسة عدم الانحياز فى العالم فبدأ التمهيد لعقد مؤتمر نزع السلاح عام ١٩٦٢ ثم عقدت معاهدة حظر التجارب الذرية عام ١٩٦٣ ·

وتتفرع عن هذين الاتجاهين الأساسيين عدة موضوعات عرضت على بساط المناقشة والبحث فى المؤتمر الثانى للدول غير المنحازة والذى عقد فى القاهرة فى ٥ أكتوبر سنة ١٩٦٤ وأهمها التعايش السلمى والاستعمار والتفرقة العنصرية والأحلاف العسكرية ودور الأمم المتحدة فى الشئون الدولية ، وتنفيذ قراراتها وتعديل ميثاقها والتعاون الاقتصادى بين دول العالم الخ ··

اتساع دائرة دول عدم الانحياز

واذا عدنا القهقرى الى مؤتمر باندونج الذى انعقد باندونيسيا عام ١٩٥٥ والذى حضرته تسع وعشرون دولة لوجدنا أن هـذا المؤتمر عقد كمؤتمر لرؤساء الدول الآسيوية والافريقية وكانت من بين الموضوعات المعروضة فى جدول أعمـاله مشـكلة الاستعمار ومشاكل تقـوية السلام والتعـاون الدوليين . واستطاع هذا المؤتمـر أن يجسد فكرة الحيـاد الايجابى من خلال مناقشة هذه المشاكل .

وفى سنة ١٩٦١ عقد فى بلجراد بيوجوسـلافيا أول مؤتمر للدول غير المنحـازة أو دول الحياد الايجابى كما كانت تلقب فى ذلك الوقت . وحضر هذا المؤتمر ثمان وعشرون دولة أيضا .

واستطاع هذا المؤتمر أن يبلور فكرة عدم الانحياز وأن يعمق جذورها وأن يحدد الدور الذى يمكن أن تقوم به الدول التى تعتنقه فى المحافظة على السلام العالمى .

وظهر الأثر الواضح لهذا المؤتمر فى تضـاعف عدد الدول التى حضرت مؤتمر القاهرة هذا العـام رغم مضى ثلاث سنوات فقط على مؤتمـر بلجراد ، فكثير من الدول دخلت ميدان عدم الانحياز لأول مرة اما لأنها قد آثرت انتهاج هذه السياسة بعد وضوح مقوماتها لها واقتناعها بفلسفتها ، واما لأنها نالت استقلالها أخيرا فى تاريخ لاحق على مؤتمر بلجراد .

ولقد أصبحت دائرة عدم الانحياز بهـذا المؤتمر تتسع لنصف عدد الدول الأعضاء فى الأمم المتحـدة تقريبا وتمثل الملاييـن من سكان الأرض الذيـن يتوقون لسلام دائم ورخاء مقيم قائمين على العدل. العدل الذى لا تسـنده قوة غاصبة ولا التهـديد باستعمال القوة .

ان عالم اليوم لم يعد كعالم الأمس . فليس للقوة ولا للاستعمار أن يوجها سياسة العالم بعد الآن بعد ان أصبحت الكلمة للشعـوب الحرة التى اتفقت ارادتها على الحرية والمساواة والسلام والعدل .

●

اننى كتبت هذه الصفحات قبل أن ينتهى مؤتمر القاهرة من وضع مقرراته . وأعتقد أن الوقت سيتسع بعد ذلك للتعليق على هذه المقررات فى عدد قادم من هذه المجلة .



٢ ـ مركزية رغم الامتداد

القضيــة :

لعل من أبرز ملامح الشخصية المصرية ، المركزية الصارخة طبيعيا واداريا ٠ وهى صفة متوطنة لانها قديمة قدم الاهرام مزمنة حتى اليوم . وترقد الطبيعة خلف هذه الظاهرة ٠ فتبلور الوادى الضئيل داخل شرنقة الصحراء الشاسعة وتجسمه حول النيل ، يجعله جسما ململوما ونسيجا ضاما ٠ وصحيح أن فى الدلتا انفراجا وتشعا وتشعبا ، وفى الصعيد امتدادا خطيا لايستهان به ٠ فالصعيد وحده يترامى ٨٠٠ كم ، بينما تغطى مصر من الشمال الى الجنوب ١٠ درجات عرضية ، أى نحو طول الجزر البريطانية ـ ولكن دون ان تتعدى شريحة من مساحتها (انظر شكل ١) . ولقد سبق أن عبرنا عن هذا بأن مصر مسافة لا مساحة ٠ وليس هذا النمط المفرط فى الاستطالة مع الضيق بالنمط الاقتصادى من حيث المواصلات أو الانتاج أو الادارة ، بل انه ـ ابتداء ـ قضى على الأطراف المتطوحة فى أقصى الجنوب بالاهمال والتخلف ٠ ومع ذلك فان التجانس الداخلى العام مع التباين الصارم مع الصحراء المحيطة يعود فيؤكد وحدة المجموع الطبيعية كشبه واحة أو كشبه جزيرة فى الصحراء ٠

كذلك فانه اذا كان كل من الوادى أو الدلتا على حدة تنقصه البؤرية والمركزية المحددة ، فانهما فيما بينهما يخلقان مركزية حادة عند التقائهما فى منطقة القاهرة . فالواقع ان منطقة القاهرة هى « خاصرة الوادى » بكل معنى ، فعدا العقدية الهيدرولوجية الأساسية التى تأخذ ـ مع انفراج فرعى الدلتا ـ شكل حرف Y الأفرنجى ، هناك عدة أصابع ثانوية من اللاندسكيب الطبيعى تشير اليها بقوة : لسان وادى الطميلات من الشرق ، ووصلة شبه واحة الفيوم من الغرب٠ فاذا أضفنا أن الطرق الصحراوية

بقلم الدكتور
جمال حمدان

بين الشرق والغرب على طول السواحل الشمالية تنثنى جنوبا مستهدفة القاهرة لتتحاشى صعوبة اختراق الدلتا بشبكة ترعها المتراصة (تماما كما تتحاشى طرق المواصلات البعيدة المدى كل مناقع واهوار الجنوب الرخوة فى العراق مستهدفة أول ارض صلبة عند منطقة بغداد) اذا أضفنا هذا فان القاهرة تبرز لنا « كخاصرة الصحراء » ايضا كما هى خاصرة الوادى . ان كل الطرق تؤدى الى القاهرة ؛ فمنطقة القاهرة اذن عنق الزجاجة ، عنق مصر ٠ هى من الناحية الهندسية البحتة مركز الثقل الطبيعى ، ومن الناحية الميكانيكية نقطة الارتكاز التى يستقطب حولها ذراعا القوة والمقاومة من شمال وجنوب ، ومن الناحية الحيوية نقطة التبلور . انها تبدو ـ كما قال ريكلى ـ كما لو كانت موقعا من اختيار الالهة ٠ هذا من حيث الشكل ٠

ولكن المضمون لا يقل عن شكل الاقليم أثرا فى التوجيه نحو المركزية ٠ فقد لا يكون موقع القاهرة متوسطا من حيث المسافة المطلقة بين الشمال والجنوب ، ولكنه متوسط تماما من حيث وزن المعمور الفعال ٠ فالصعيد أضعاف الدلتا طولا ، ولكن الدلتا ضعف مساحته ، بينما يكاد يتعادل الاثنان سكانا . فالمعمور المزروع فى الدلتا يبلغ ـ مساحة محصولية ـ نحو ٥ر٥ مليون فدان ، مقابل ٣ر٢ فى الصعيد ٠ وفى السكان كان بالدلتا فى ١٩٤٧ نحو ٨ر٢ مليون مقابل ٧ر٢ فى الصعيد ، وفى ١٩٦٠ كان الرقمان ٩ر١٠ ، ٩ر٢ على الترتيب، والى جانب هذا فان نمط الكثافة وتوزيع السكان فى

مصر يجعل من القاهرة قمة طبيعية وتتويجا لزحف سكانى صاعد نظيم يبدأ من أقصى شمال الدلتا وأقصى جنوب الصعيد على السواء · فبروفيل الكثافة فى الوادى برمته أشبه شىء بالهرم المدرج ، سقفه منطقة القاهرة · والواقع أن دائرة نصف قطرها ٧٥ كم ومركزها القاهرة تضم وحدها ¼ مجموع سكان القطر فى ١/٨ مساحته فقط ــ أى بكثافة ضعف المعدل القومى · ومعنى هذا أن هنا مركز الثقل البشرى فى الوادى ، هنا « النواة النووية » للدولة (١) · ولهذا كان طبيعيا أن توصف القاهرة بأنها «زر ماسى يمسك مروحة الدلتا وبد الصعيد» ، أو كما يقول ستامب : « من وجهة نظر مصر الحديثة قد تكون القاهرة العاصمة التى لها أحسن موقع فى العالم يوحى به العقل » (شكل ٢) ·

وليس أدل على هذه المركزية من البعد التاريخى فلم تكن طيبة فى الجنوب عاصمة وطنية الا لفترة ريادية قصيرة ، وبالمثل كانت تانيس فى شرق الدلتا تجربة عابرة مرتبطة ببعض مراحل التوسع المصرى فى الشرق الأوسط وحاجتها الى رأس جسر متقدم (٢) ، أما الاسكندرية فلم تكن عاصمة الا كانحرافة استعمارية لقوة بحرية موقوتة · وفيما عدا هذا فمنطقة رأس الدلتا سواء منذ منف أو طينة أو هيليوبوليس أو أون ، ثم الفسطاط أو القاهرة هى العاصمة الطبيعية لمصر طوال تاريخها الالفى ، بل ربما كانت أقدم عاصمة فى العالم (وان كان لدمشق أن تفخر بأنها أقدم عاصمة احتلت بغير انقطاع فى التاريخ) · وهذا كله بفعل المركزية الطبيعية القوية ·

●

والى جانب الشكل والمضمون ، هناك عامل هام يدعو الى مزيد من المركزية وهو العامل الوظيفى · فالبيئة ــ كما رأينا ــ فيضية ، والمجتمع مجتمع هيدرولوجى ، ولهذا أصبح الرى مرادفا للتنظيم ، والتنظيم المركزى ، الذى يخضع الجميع فيه طواعية لسلطة عامة مطلقة مركزية ، ولئن كان هذا من أقوى عوامل ظهور الوحدة السياسية المبكرة فى مصر ،

(١) جمال حمدان : نمو وتوزيع السكان فى مصر · القاهرة ١٩٥٩ ص ٢١

(٢) سليمان حزين : البيئة والموقع الجغرافى واثرهما فى تاريخ مصر العام ·· مجلة الجمعية الجغرافية المصرية يونيو ١٩٤٢ ص ٤٤٩ · عبد الفتاح وهيبة : دراسات فى جغرافية مصر التاريخية ، الاسكندرية ١٩٦٢ ص ١٣٧ ·

كما أنه علم الشعب النظام أساس الحضارة ، الا أن هذا أيضا بدأ دور الحكومة الطاغى وأرسى نواة الموظفين الثقيلة ، واصبحت البيروقراطية المركزية عنصرا أصيلا فى مركب الحضارة المصرية ، بل ثقلا عنيدا فى موكبها · أصبحت مصر مجتمعا «حكوميا» كما قد نقول ، فالحكومة وحدها هى التى تملك زمام المبادرة وامكانيات العمل · وقد كان لهذا قيمته فى بعض المراحل والمشاكل ، ولكنه خلق فى جميعها روح التواكل والتكاسل والسلبية وخنق ملكات المبادأة وحوافز التلقائية فى السكان ·

ولقد تجسمت هذه الايجابية فى جانب ، والسلبية فى الجانب الآخر فى العلاقة بين العاصمة والأقاليم· فما دمنا قد قلنا المركزية السياسية والادارية ، فقد قلنا العاصمة · فمنذ عرفت مصر العواصم الموحدة

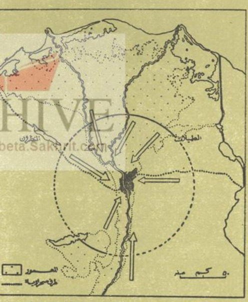
شكل ١ - مصر وبريطانيا : مقارنة فى المساحة والامتداد

مظاهرها

والعاصمة فيها تحقق حجما هائلا بالنسبة لمجموع حجم الدولة وعلى حسابه ــ والمركزية تورث الحجم· ولقد كانت المعادلة الاقليمية فى مصر تتألف تقليديا من رأس كاسح وجسم كسيح · وسواء كانت فى طيبة أو طينة ، أو فى الاسكندرية أو القاهرة ، فان العاصمة كانت دائما تسود الحياة المصرية بصورة طاغية غير عادية · وقد لا نبالغ كثيرا اذا قلنا ان تاريخ مصر ليس الا تاريخ العاصمة أو يكاد · والمتصفح لتاريخ الجبرتى مثلا ، ومن قبله السيوطى أو ابن اياس لايمكن أن يخطىء هذا (١) · حقيقة لقد لعبت بعض الأقاليم دورا تاريخيا مرموقا ، ولكن مثل هذه الأقاليم انما لعبته بصفتها أقاليم حدود

وتخوم معرضة للأخطار الخارجية · فدور المـــوانى الساحلية والنهرية ابتداء من المنصورة ودمياط أيام الصليبية الى رشيد والاسكندرية وبورسعيد ضـــد « الفرنجه » و « الفرنساوية » و«الانجليز»هو دور خاص . اما الاقاليم العادية فليس لها تاريخ تقريبا، انما لها روتين ، أو هى على الاكثر « سندرلا » لتاريخ العاصمة ·

وكنتيجة لهذا نجـــد أنه فى وقت ما من أيام البطالمة والرومان تعدت الاسكندرية المليون من مجموع قد لا يتجاوز ١٠ ملايين . ومن قبل كانت طيبة ، ثم منف أعظم مدينة فى العالم فى وقتها · ومن بعدها كانت القاهرة أكثر من مرة فى العصور الوســـطى كبرى مدن العالم كذلك كما يؤكد لنا المقدسى فى القرن ١٠ « .. وفسطاط مصر اليوم كبغـــداد فى



شكل ٢ – مركزية القاهرة : الدائرة ، ونصف قطرها ٧٥ كم ، تضم ربع سكان مصر فى ثمن مساحتها

القديم ، ولا أعلم فى الاسلام بلدا أجل منه » . وكما يكرر الرحالة البندقى بيلوتى فى القرن ١٥ : «مدينة القاهرة هى أكبر مدينة فى العـــالم من بين المدن الواقعة فى حدود علمنا » (١) .

(١) الجبرتى : عجائب الاخبار . القاهرة ١٨٨٤ ، ابن اياس : تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور فى وقائع الدهـــور. بولاق ١٣١١ هـ . السيوطي : حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة ، المطبعة الشرقية .

وفى أيام الحملة الفرنسية حين كانت مصر قد هبطت الى ٢ر٥ مليون ، ظلت القاهرة تحتكر وحدها ١/٥ المجموع أى نصف مليون · ونحن الآن نعيش فى « قاهرة» حقيقية لبقية المدن والاقاليم تضم + ٤ ملايين من ٢٧ مليونا . ولنا أن نتساءل لماذا كانت دولة كايطاليا يبلغ سكانها حجم سكان مصر مرتين لا تزيد عاصمتها حجما عن نصف سكان القاهرة ؟· والواقع أننا ننسى أن القاهرة حاليـــا ليست أكبر مدينة فى افريقيا فحسب ، ولكنها اكبر مدينـــة فى نطاق ضخم يشمل كل أوربا جنوب الألب والكربات وآسيا جنوب القوقاز وغرب السند · ولئن كانت القاهرة لا تتعدى سدس الدولة من حيث العـــدد المجرد ، فهى قد تزيد على نصفهـــا من حيث الوزن الفعال · فلو قيمنا الدخول المرتفعة والعقـــارات والاملاك والصناعات والمرافق والخدمات الراقيـــة ، وكذلك ما لا يمكن قياسه رقميا كالسلطة والنفوذ.. الخ ، فقد ترجح العاصمة كفة بقية البلد ببســـاطة وبسهولة ، ولهذا ليس من المبالغة فى شىء أن نقول انه اذا لم تكن « مصر هى القاهرة » ـ كدنا نقـــول امبراطورية القاهرة ! ـ فانها على الأقل قد أصبحت مجرد « ضاحية شاسعـــة للعاصمة » · وليس من مجرد الصدفة البحتة بالتأكيد أن مصر من البـــلاد القليلة التى يطلق فيها اسم البلد على العاصمة فى العرف الدارج رغم اختلافهما رسميا · ومن الملاحظ أن سقوط العاصمة فى أى فترة من فترات التاريخ كان معناه تلقائيا سقوط مصر ، ولا شذوذ لذلك الا حالة واحدة تقريبا هى الهكسوس · ومعنى هذا أن بقية الاقاليم على امتدادها افقر واعجز من أن تنظم كوحدات مستقلة فعـــالة للدفاع الوطنى فى حالة سقوط العاصمة ، حتى تكون نوايا وخلايا متعاقبة للمقاومة والاسترداد أو التحرير ·

ضوابط شتى

وهناك فيما نرى علاقة قرابة بل خـــط نسب مباشر يجرى بين ضخامة العاصمة الطاغية وضـآلة الأقاليم الواضحة من ناحية ، وبين جبروت الأهرام والآثار الفرعونية وتفاهة وضعة بيوت المصرى القديم

(١) جورج فاضلو حورانى : العرب والملاحـــة فى المحيط الهندى (مترجم) . القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٢٢٨ .

من ناحية أخرى • ولئن كان معنى هذا علاقة وظيفية بين الطغيان الاقطاعى وبين المركزية الجامحة، فليس هذا الا تحصيل حاصل • فليست المركزية العنيفة الا ترجمة ادارية وعمرانية للطغيان السياسى والاقطاع الاجتماعى • وقد لاحظنا من قبل فى مكان آخر علاقة ارتباط مباشرة بين شكل هرم المدن فى مصر وهرم الطبقات ، فكلا الهرمين مفرط التفلطح : له قاعدة واسعة ولكنها واطئة ، وقمة ضيقة لكنها شامخة ، وبين الطرفين تختفى الطبقة الوسطى أو تكاد . بل ان من الطريف أن هذا الشكل المعوج يمتد حتى التعليم لا كصدفة وانما فى علاقة وظيفية مباشرة : فقدثبت أن مصر تكاد تتصدرالعالم فى نسبة المتعلمين تعليما عاليا بالنسبة الى عدد المتعلمين ، بينما هى من أعلى البلاد فى نسبة الأمية !

والحقيقة أن نظام الطغيان الاقطاعى الذى اعتمد على الملكية الغيابية قد نزح دخول وعوائد الانتاج الاقليمى ليصبهابلا هوادة فى العاصمة ، وبقدر ماكان النزيف الاقتصادى والحضارى فى الأولى ، بقدر ما كانت التخمة فى الثانية . والواقع ان الانتقال من العاصمة الى الاقاليم يكاد يكون لفداحته كالانتقال من قارة الى قارة أخرى : وبقدر ضآلة المسافة الجغرافية بقدر ضخامة المسافة الحضارية ، حتى لنجدنا ازاء ازدواجيةحضارية صارخة ـ وكدنا نقول انفصاما فى الشخصية الحضارية . ان ضخامة وعظمة العاصمة المركزية فى ناحية وفقر وتحجر الأقاليم فى الناحية الأخرى لم يكن طوال التاريخ الا الترجمةالمباشرةللتناقض الشنيع بين اللاندوقراطية فى ناحية ، والبروليتارية الزراعية فى ناحية أخرى.

ويترتب على هذا كله أن مصر لم تعرف «الاقليمية» كفلسفة مكانية طوال تاريخها الاستبدادى الاقطاعى : لم تعرف الا اللااقليمية الوائدة التى تركت ريفنا مجرد « صحراء حضارية » ــ مجرد « صحراء خضراء » كما قد نقول • وليس صدفة أن أول مرة تتحقق فيها الاقليمية بالمعنى الصحيح ونعرف فيها الحكم المحلى الرشيد، هى أول مرة تتحقق فيها نهاية الاقطاع وحكم الملاك وذلك منذ الثورة الوطنية المعاصرة • هذا وليست الاقليمية أو اللااقليمية سياسية فحسب ، بل هى اقتصادية وأدبية كذلك. ولهذا نجد أن الحكم المحلى لا يعود الى الأقاليم وحده بل ومعه الانتاج والصناعة والثروة والملكيات ، كما ان الفنون الشعبية والآداب الفولكلورية التى طال اهمالها ، بل واحتقارها ، بدأت تجد تقديرها والاحترام •• ان السلطة والنفوذ والثروة والانتاج والفنون والآداب ، لم تعد الآن مركزة فى العاصمة بل أخذت تنتشر فى لامركزية واضحة خلال كل خيوط الشبكة القومية •

ولكنا نخطىء كثيرا اذا ما رددنا المركزية المزمنة فى مصر الى أصول الموضع وحده • فان موقعنا الجغرافى هنا تكاتف فى الواقع مع شكل الموضع وطبيعته وأثره ليضاعف منها ومن طغيانها • فمنذ البداية والموقع الحرج الحساس يفرض على مصر أن تبدو فى أعظم قوتها وان تكتل كل امكانياتها لتقدم الى العالم جبهة مهيبة رادعة • لقد كان لمصر دائما دور خارجى عبر الحدود خطير ، وكثيرا ماكان هذا الدور طموحا بدرجة أكبرمن امكانياتها الموضعية المتواضعة بالمقياس العالمى • ولهذا بدت أحيانا كأنها تتطلع الى ــ وتحاول ــ أكثر من طاقتها : بدتكرأس كبير ينوء به جسم صغير . وكان هذا الرأس بطبيعة الحال هو العاصمة حيث تتركز كل المسئوليات والتطلعات الخارجية، بينماكانت الأقاليم هى الجسم المتواضع• كان الرأس يمثل ويرتبط بالموقع الباهظ ويرمز له ، بينما يتجسد الموضع المحدود فى جسم الريف . ومن هذا التناقض بين الموقع الذى يفرض الطموح والضخامة ، والموضع الذى يحد نوعا من الانطلاق والحركة ، نشأت متناقضة العاصمة الكاسحة والجسم الكسيح ، وبدت الصورة النهائية كقزم ضخم الرأس •

تلك هى الصورة الأساسية التاريخية بعامة • ولكنها تعدلت تعديلات ثانوية مرحلية بما يؤكدها أو يخففها • فالاحتكاك الحضارى الذى بدأ منذ نحو قرنين الآن دعا الى قدر كبير من المركزية حتى يمكن خلق مركز حضارى حديث غنى فى بيئة متخلفة فقيرة • ولم يكن من الممكن أن تتعدد مثل هذه المراكز بل لزم أن تحشد حشدا فى بؤرة واحدة • وحتى فى يومنا الحالى يلاحظ أن كل الدول المتخلفة التى بدأت التحضير حديثا تملك عاصمة ضخمة بالنسبة لحجمها وغالبا ما لا تملك بجانبها مدينة أخرى تستحق الذكر • أى أن المركزية العنيفة هى ضرورة مرحلة فى بداية التطور الحضارى •

ومن الناحية الأخرى فقد أدى الانقلاب الزراعى والحضارى من الرى الحوضى الىالرى الدائم الى مضاعفة امكانيات الموضع وموارد الريف ، كما ان

اقتصاد المحصول الواحد والاقتصاد الحديث المتجر يدعو ، ويمكن ، لمزيد من المركزية اذا ماقـــورن بالاقتصاد المعاشى واقتصاد الحبوب والكفاية الذاتية القديم • كذلك منذ خرجت مصر من عزلتها لتعيد تأكيد بعدها العربى أصبحت القاهرة تلعب دورا قد لانغالى ان قلنا انه دور عاصمة العرب غير الرسمية. ولقدقيل بحق انالقاهرة هى باريس الشرقالأوسط اذا كانت بيروت هى فيناه . فاذا علمنــا انه قيل من قبل أن فينا هى باريس شرق أوربا لعرفنــا الخيط الذى يجمع بين الأشباه الأربعة : انهــا المركزية العارمة الطاغية بأمر الجغرافيــا وبأمــر التــاريخ • وهـكذا تظل المركزية ملمحا تاريخيــا أساسيا فى شخصية مصر ولكنها تتطور الآن نحو مزيد من التـــوازن والتكافؤ وذلك مع التطورات التكنولوجية والاقتصادية والسياسية والاجتماعيـــة الحديثة •

وفى مجتمع بدأ يأخذ بالتخطيط الاشتراكى يجب أن يكون مفهوما لنا أن المركزية العـــارمة فى شكل العاصمية الطاغية ليست الا الترجمة المكانية للاقطاع أو الرأسمالية ، بينما الاقليمية المتوازنة هى لا شئ ان لم تكن « اشتراكية المكان » . ولهذا فنحن ندعو – على ضوء الشخصية الأصيلة لمصر – الى تصــفية المركزية العاصمية واعادة توزيع القيم الاقليمية فى شبكة متكافئة حضاريا وبشريا واقتصــاديا حتى نتحاشى خطر التخمة وانفجار الشرايين فى الرأس – العاصمة – والشـــلل الزاحف ولين العظام فى الأطراف – الأقاليم . ولن يكون فى هــذا تحقيق للعدل والكفاية الاقليمية داخليــا فحسب ، بل ان فيه أيضا قوة وسلامة للدفاع الوطنى فى حالة الخطر الخارجى ، وهو اعتبار أصبح أكثر خطرا واحتمالا منه فى أى وقت مضى بعــد أن أصبحت مصر قوة طافرة لها أعداؤها ، بل انه اعتبــار كان يمكن أن يوضع موضع التنفيذ كما علمتنا حرب السويس •

من امبــــراطورية الى مستعمرة : بين الموقع والموضع

من الغريب حقا أن مصر بعد أن أنشـــأت أول امبراطورية فى التاريخ تدهورت الى أطول مستعمرة عرفها التاريخ ! فتاريخ مصر يقـع بوضـــوح فى مرحلتين متناقضتين : مرحلة أولى كانت تمثل فيها قوة طاردة مركزية من الناحية السياسية ، انطلقت فيها الى العـالم المجـاور وفرضت عليــه نفوذها ونشرت فيه ظلها السياسى ، واستمرت هذه المرحلة نحو الف سنة متقطعة حتى نهاية الدولة الوسطى تقريبا . ثم تلت هذه ، المرحلة الثانية التى تصل بنا الى العصر الحديث بلا انقطــاع تقريبا ، وفيها تحولت مصر سياسيا الى قوة جاذبة مركزية خضعت لقوى دخيلة وأصبحت مستعمرة تابعة – أصبحت مجرد ظل نفسها سابقا . وهــذه المتناقضة وتلك الثنائية ظاهرة جذرية فى الخلفية التاريخية لمصر ، بحيث تستدعى تحليلا دقيقا وتعليلا محددا لا يضيع فى زحمة آلاف الحقائق الجارية وجزئيات التاريخ ، بل يعتصرها اعتصارا .

•

لقد كانت مصر « اول أمة » فى التاريخ القديم نمت فى نفسها عناصر الأمة بمعناها الكامل الصحيح، وبعدها كانت « أول دولة » بالمعنى السياسى المنظم تظهر على مسرح العالم القديم • ولم يمض قليل حتى كانت اعظم قوة ســياسية فيـــه ، كانت « أول امبراطورية » فى التاريخ حققت لنفسها نطاقاممتدا من السيطرة والنفوذ وصل بسرعة شمالا الى سوريا والى مشارف النهرين وميديا ، ووصل غربا الى برقة وتخوم نوميديا وجنوبا حتى اثيوبيا بمعناها الواسع القديم • وقد انتابت هذه الامبراطورية دورات من الانكماش والاتساع ، ولكنها ظلت بعامة اعظم حقيقة سياسية فى الشرق القديم لمدة نحـــو ألف عام • وفى أواخر المرحلة حين استطاع الهكســـوس أن يحتلوا شمال مصر لم يدم هذا طويلا ولعب الجنوب – لا سيما الأقصى – دور المعقل الوطنى وقاعـــدة التحرير • وعادت الامبراطورية الفرعونيـــة مرة ثانية تتواثب وتتفجر فى محيطها التقليدى فى غرب آسيا وشمال افريقيا • وبعد قرون من الازدهــار أخذت تذبل وتتحطم تحت طرقات الغزو الفــارسى بل والليبى والنوبى ، الى ان كانت الضربة القاضية على يد الاسكندر حين تحولت الى ولاية اغريقيـــة بطلمية • فمنذ ذلك الحين توالت عليهــا فتوحات الرومان والعرب والعثمانيين لتختم بالاســـتعمار الأجنبى الأوربى الحديث • وقد يقال ان خلاصـــة هذه الدورة ان مصر نمت نموا مبكرا للغاية وسابقا لأوانه ، ولكنها بالمثل انتهت قبل الأوان ، وبهــذا أختزل « العصر البطولى » فيها الى قطاع صغـــير من دورة حياتها وتاريخها • ولربما يذكرنا هذا بفرنسا

فيما بعد فى تاريخ أوربا الحديث حين كانت أول أمة ثم دولة ثم امبراطورية عرفتها أوربا الحديثة ، ولكنها لم تلبث أن فقدت مكانها مبكرا لقوى صاعدة جديدة •

أول امبراطورية

وأيا ما كان فالسؤال الحرج هو: لماذا هذا النضج المبكر وهذه البداية المبكرة من ناحيـــة ، ثم تلك الشيخوخة والنهاية المبكرة أيضا بعد ذلك ؟ والرد على ذلك هو علاقة التفاعل المتغايرة عبر التاريخ ، تضافرا أو تنافرا ، بين العاملين الجغرافيين الجوهريين : الموقع ، والموضع . فالموضع الجغرافى نقصد به البيئة الطبيعية المحلية داخل مصر نفسها ـ شكلها وطبيعتها ووزنها • فهى كواحة فيضية تستقطب حول النهر قد تجانست بشريا وتوحدت سياسيا منذ البداية ، وعلمتها دورة النهر النظـــام والقانون ، ثم منحتهـــا زراعة الرى « قاعدة أرضية » تعد بمقياس العصر ضخمة هائلة : قوة انتاجيةسخية واكتفاء ذاتى تقريبا ، وقوةبشرية نادرة قوامهاالكثافة لا المساحة • وعلى ضوء امكانيـــات الرى الحوضى يمكن أن نقدر قوة تحمـل مصر بالسكان طـــوال العصور القديمة هذه بنحو ١٢ ± مليـــونا مع احتمالات خطأ معقولة • وحـــول هـــذا كله كانت الصحراء « الرحم » الجغرافى الذى ولد فيه هذا الموضع فى الأول ، ثم « الدرقة » الطبيعية التى حمته جميعا بعد ذلك •

●

فاذا ما أرسلنا النظر عبر الصحراء رأينا اننا انما نقف فى واسطة العقد فى كل معنى. فحولنا منتشرا فى كل الجهات شتيت من شعوب وجماعات ضئيلة الحجم والوزن ، ضعيفة الموارد والتنظيـــم : دول رعاة (الليبيون والجزيرة العربية) أو انصاف رعاة (سوريا) ودول ملاحين وصـيادين (الاغريق) ، وفى النادر دول فلاحين (العراق) . ولم تكن رقعة المعمور الفعال حينئذ تزيد عن هذا الاطـار كثيرا ، تبدأ بعدها منطقة شبه ظل باهت لا وقع لها ولا خطر • وبهذا كانت مصر القمة والقلب معا : القمـة موضعا والقلب موقعا • وليس من الصعب بعد هذا أن نعلل لسر قوة العسكرية المصرية القديمة . وقد كان طبيعيا أن يغرى ثراؤها وخصبها بها بعض هذه الاطراف الفقيرة ، اما فى تسللات متلصصة ، واما فى مغامرات تشنجية لا تخرج فى مجموعها عن طمـــع من جانب الرمل فى الطين ، أو الرعاة فى الزراع . وبهذا أصبحت أرض التخـــوم بالنسبة لمصر أرض المعركة ، والمعركة التأديبية أساسا •

●

من هنا أدركت مصر أن حدودها الطبيعية انما تبدأ خارجها فى فلسطين ، وفى برقة ، بينما لايقل نطاق الأمان بالنسبة لهـــا عن الشرق الأوســـط تقريبا . ومن هنا توسعت الامبراطورية الى حدودها القصوى كلما امكنها ذلك ، لا كاستعمـــار بالمعـنى المفهوم ، وانما لنشر السلام المصرى • وقد كان من السهل على مصر أن تمد ذراعيها بعيدا يمينا ويسارا وشمالا وجنوبا بفضل موقعهـا الاوسط الفريد . والتاريخ بعد هذا يسجل أن أغلب معـــارك مصر الحاسمة ـ الدفاعية ـ انما تمت على أرض الشام ، ابتداء من قادش تحتمس الى حطين صلاح الدين الى مرج دابق المماليك • وعلى العكس منذلك انتهتاغلب المعارك الدفاعية التى تمت على أرضها الى معـــارك خاسرة ابتداء من ريدانية طومان باى الى اهـــرام نابليون •

اطول مستعمرة عمـــرا

ولقد ظل هذا النمط الجيوستراتيجى قائما مع تعديلات طفيفة وتوازنات مؤقتة حتى نهاية التاريخ الفرعونى تقريبا • ولكنه بدأ يتفتت منـذ كورش ، وقمبيز ، حتى انهار نهائيا عـــلى يد الاسكندر • وعندئذ أزمن الاستعمارالأجنبى والسيطرة الخارجية فى مصر • أى أن مصر فقدت استقلالها نهائيا قبل الميلاد بقرون وقرون ! فكيف حدث هذا الانقـــلاب ولماذا ؟ من الصعب أننجد تفسيرا لهذا فى تغييرات داخلية فى الموضع نفسه أو فى الموقع الخارجى ، ولكن من السهل أن نتقصاه فى تغييرات خارجيـــة فى العلاقة النسبية بين الموضع وبين الموقع • لقد ظلت موارد مصر وانتاجيتها وطاقتها البشرية ،بالقوة ان لم يكن بالفعل ، عاملا ثابتا أساســـا فى المعادلة وذلك باعتبارها وظيفة دائمـــة للرى الحوضى • صحيح أنها كانت تتعرض لذبذبات خطيرة أو طفيفة اما بعوامل طبيعية كالفيضان ، أو بشرية كســوء الادارة وضبط النهر ، ولكن مثل هـــذه الذبذبات ليست حادثة طارئة ، بل هى كامنة فى نظـــام البيئة الفيضية •

أما الموقع فقد ظل هو قلب العالم المعمور المتوسع – على الأقل حتى كان كشف الراس . أما قبل ذلك الكشف فكل ما حدث هو توسع المعمور الى آفاق جديدة مترامية لم تفعل سوى أن أكدت خطورة موقع مصر وزادت من توسطها وجعلتها ركن الزاويه بحق بين عوالم وقارات « جديدة » اكثر منها مجرد نواة فى حلقة او دائرة مغلقة . بل ان الابعاد الحقيقية والشخصية الكامنة لموقع مصر لم تكتمل وتبرز فى الحقيقة الا بعد هذا التوسع فى العالم المعمور . فمن قبل لم تكن الى حد بعيد أكثر من مجرد رقعة غنية – موضع أثير – بين مجموعة من المواضع الفقيرة . ولكنها الآن أصبحت موقعا فذا بصرف النظر عن ثروته أو غناه : لقد أصبحت « مفتاحا جغرافيا » لكل الابواب ، أبواب الشرق والغرب ، الهند وروما ، وابواب البر والبحر ، فارس واليونان ... الخ . ولم تعد معادلة الصراع بين الرمل والطين تكفى لتفسير التاريخ المقبل ، بل قد طغت عليها معادلة جديدة ظهرت مع توسع المعمور وهى صراع البر والبحر(1) . وقد كان من الممكن نظريا أن تطفر الامبراطورية المصرية القديمة مع هذه الطفرة الجغرافية الى امبراطورية عالمية من مقياس يزرى بما عرفته من قبل . وذلك بحسبانها تملك الآن الموقع المفتاح الجديد الى جانب الموضع الغنى القديم . ولكن العكس هو الذى حدث فعلا : لقد فقدت مصر استقلالها عند أول لقاء بين أول هذه القوى الجديدة . فلماذا ؟

●

لقد تكشف المعمور المتمدد عن قوى جديدة ، مواضع أغنى ، وقواعد ارضية وبشرية من مقياس اضخم من المقياس المصرى . وفى صراعاتها فيما بينها أو فيما بينها وبين القوى القديمة ، وجدت هذه القوى أن المفتاح يرقد دائما فى أرض الزاوية تلك – مصر . ومن هنا أصبحت قبلة الغزاة ابتداء من الاسكندر حتى روميل ، واصبحت ارض معركة فى كل صراع عالمى . حتى قبل القناة ذلك .... فلقد كشفت الحملة الفرنسية انها « رقبة » الهند التى يمكن أن تخنق منها الامبراطورية . بل قبل الحملة أيضا . فنحن غالبا نغفل عن أن الفيلسوف ليبنتز منذ اكثر من قرن قبل نابليون ، وبالذات فى ١٦٧٢ ، كان يقترح على لويس الرابع عشر ان يضرب الهولنديين الذين رادوا البحار ما بين أوربا والهند فى ذلك الوقت ، وذلك باحتلال مصر . ونظرا لأن وزن موضعها لم يعد يسعفها ازاء هذه القوى الأكبر جرما ، فقد وقعت مصر فريسة لها . بمعنى آخر ان الانقلاب الذى حدث فى مصير مصر هو أن خطر موقعها زاد كثيرا عن قوة موضعها : لقد تخلف الموضع عن الموقع ولم يواكب تطوره ، ولم تعد امكانيات الأول التقليدية ترقى الى متطلبات الثانى الباهظة .

وقد اشتد التناقض بين الموقع والموضع خاصة منذ ظهرت الامبراطوريات البحرية الماموث ، وبوجه أخص بعد شق قناة السويس التى اختزلت كل موقع مصر وركزته فى شريط مائى حتى أصبح مرادفا للقناة – أو أوشك . لقد جددت القناة شباب موقعنا بلا ريب ، لكنها كان لا مفر من أن تجعل مصر بوابة دموية استراتيجيا ، كما قد أصبحت بوابة ذهبية تجاريا . فبالقناة لم يعد موقع مصر أخطر موقع استراتيجى فى العالم العربى وحده وانما فى العالم القديم برمته على أرجح الظنون .

●

وكما قال رينان مخاطبا ديلسبس (وان كان هذا هو الاستعمار يخاطب الاستعمار) فقد كان معنى هذا أن القناة «قد حددت معركة كبرى للمستقبل» لقد تحول الموقع الى موقعة ! وبالفعل لم تلبث القناة أن تحولت الى « بوسفور ثانية » ، ففرض الاستعمار البريطانى نفسه ، وأصبح « عنق الهند » (شريان الامبراطورية) . وليس من الصدفة بعد هذا ان تكون مصر أرضا لمعارك حاسمة فى كل من الحربين العظميين الأولى والثانية : فشهدت ضفاف القناة الحملة التركية فى الأولى بينما كانت العلمين نقطة التحول فى مصير الثانية . وكما أثبتت الأولى أن خط الدفاع الأول عن القناة يبدأ فى فلسطين ، اثبتت الحرب الثانية أن عنق زجاجة القطارة ليس « ترموبيل » مصر فحسب ، ولكنه مفتاح ليبيا كذلك . وقد كانت القاعدة الاستعمارية فى القناة فى وقت ما أعظم وأضخم قاعدة عسكرية فى العالم كله .

من هنا تواتر المستعمرون على مصر حتى عد بعض المؤرخين منهم ٤٠ أمة سيطرت عليها وحتى قال عنها بعض السطحيين فى يأس وتخاذل « وهى لمن

(1) جمال حمدان : دراسات فى العالم العربى ص ٢٦ وما بعدها .

غلب » (١) . . . ومن هنا أيضا تلك الفكرة الشائعة بيننا حتى اليوم من أن الموقع ـ الذى كان ينبغى أن يكون رأسمال عسكرى لمصر كما قد صار لها رأسمال تجاريا ـ جاء نقمة لا نعمة ، وعوانا عليها لا عونا لها (٢) . ذلك فى الحقيقة لون آخر من الحتم الجغرافى الأعمى الذى طالما استخدمه الاستعمار الدخيل مبررا لوجوده ومخدرا منطقيا للحركة الوطنية ، كما استغل الاقطاع والحكم المطلق فى الداخل دعوى حتمية النهر الفيضى مبررا لوجوده ومخدرا للحركة الاشتراكية . ولكن موقعنا الفيصل ليس حجة للاستعمار الغاشم أكثر مما كان نيلنا حجة للاقطاع الفاسد . هذا مثلا رينان ـ مرة أخرى ـ يقول عن مصر :

« ان بلادا لها مثل هذه الأهمية لباقى العالم لا يمكن أن تكون مستقلة تماما من الوجهة السياسية » .

واذا كان كاتب حديث مثل اندريه سيجفريد ، يردد نفس الفكرة ، فيكفينا هنا تعليق جوبليه حيث يصفها بأنها نظرية بالية . وهى فى الحقيقة فكرة تمزق مصر الى اثنتين : مصر النيل ومصر القناة ، الثانية منهما « منفصلة عن مصر النيلوتية انفصال بنما عن كولمبيا » ! وقد حاول الاستعمار ان يساوم من هذه النظرية ، فعرض « الاستقلال الجزئى » الذى يجلو عن الوادى ويحتل القناة . ولكن حين أصر التحرير على أنه لا انفصال بين الطرفين بدد خرافة الموقع النقمة . ان نظرية الموقع النقمة هذه ان لم تكن من الغيبيات القدرية غير العلمية فهى على الأحسن نظرة متشائمة وجزئية شرطية ، تنسى أنه اذا اقترن بطاقة موضعية كفء له لكانت النتيجة عكسية تماما . ونحن حين كنا ننادى « القناة لمصر وليست مصر للقناة » فانما كنا نعنى أن الموقع للموضع وليس العكس ، لأن الموقع صفة بينما الموضع واقع ملموس ، الموقع نسبى والموضع مطلق .

لا امبراطورية ، ولا مستعمرة ، ولكن حياد ايجابى

ولعل هذا تماما هو الدرس الذى يعلمه تاريخنا ، والذى يبدو جليا اننا نطبقه الآن بالفعل . فأولا منذ اللحظة التى تضاعفت فيها قيمة وخطورة الموقع بدأ الموضع تتضاعف قوته لحسن الحظ ، وذلك منذ انقلاب الرى الدائم . فقد جاء هذا كتكثيف للقاعدة الأرضية والبشرية المصرية بكل ما يعنى ذلك من مضاعفة للانتاج وعدد السكان ومستوى المعيشة والتكنولوجيا . ولا وجه للمقارنة مطلقا بين مصر الاقتصادية والعمرانية الوسيطة والمعاصرة ، بين الرى الحوضى والرى الدائم ، وبين حضارة يدوية وحضارة الآلة . ان « أرضية » العصر الحديث أعلى على الاطلاق والنسبة من « سقف » العصور الوسطى . ويمكن أن ندخل تحت هذا الباب كل الثورة المعاصرة الصناعية والاجتماعية والعلمية ، فكل عناصرها مضاعفات للطاقة المادية لقاعدتنا الأرضية ـ للموضع . وللمرة الاولى فى التاريخ لا يصبح الموضع حقيقة جغرافية مطلقة من معطيات الطبيعة : لقد أصبح العلم عاملا جغرافيا واقتصاديا كما هو عامل سياسى يمكن أن يعيد خلق الموضع شكلا ووزنا ووقعا ، ولأول مرة أيضا يصبح الاستقلال حقيقة مثلثة : ليس سياسيا هو فحسب ، وليس اقتصاديا بعد ذلك ، وانما هو علمى فى النهاية . ان ثورة البيئة فى مصر الحديثة تؤكد ما يقوله ساور من أن الموارد الطبيعية فى حقيقتها تقييمات حضارية ، هذا أولا . .

ثانيا ، لقد ملكنا موقعنا لأول مرة منذ الاسكندر حين استعدنا القناة ، وقد أصبح من أولى مفردات الثقافة القومية عند تلاميذ المدارس اليوم أن الدفاع عن القناة يبدأ فى فلسطين على الأقل . وبوعى جغرافى لا شك فيه انطلقت مصر الثورة تشترى الموضع بالموقع فجعلت كل عوائد القناة راسمالا للسد العالى الذى سيكون بمثابة هيئة وادى التنيسى بصورة مكبرة على النيل ، ويحدث بذلك ثورة جديدة فى الموضع ، وليس من الصدفة اننا لم نستطع ان نسترد القناة الا بعد أن كانت كفاءة القاعدة البشرية قد زادت وتطورت . ان مصر المستقلة لم تبدأ الا منذ ارتفع فيها الموضع الى مستوى الموقع . وعليها دائما أن تعمق موضعها وتكثفه لكى يظل كفئا لموقعها الحاسم .

●

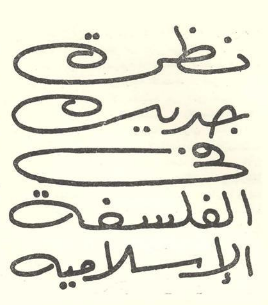
وثمة درس آخر هو أن مصر التى بدأت قوة بر أساسا بحكم الموضع ، لم تلبث بحكم الموقع أن اصبحت قوة بحر ايضا ، ولكن فى المحل الثانى .

(١) المقريزى : الخطط جـ ١ ص ٢٩٣ .
(٢) حزين : البيئة والموقع . . الى ص ٤٣٧

وصارت بذلك قوة برمائية (امفيبية) فى الحقيقة ٠ حقا لقد كان نداء البحر دائما أضعف من جاذبية القاعدة الزراعية الخصبة مما جعل المصريين تقليديا شعبا غير مهاجر ومرتبطا عاطفيا ببيته وبيئتـــه ، شعبا من الفـــلاحين لا الملاحين ٠ ولكن الموقـــع الحساس فرض عليهم مع ذلك أن ينزلوا الى المـــاء كرواد شواطىء وخفر سواحل أن لم يكن كمعمرين ورعاة للبحر ٠ وقد أثبت ماسبيرو وغيره أن نظرية تحاشى المصريين للبحر تحتاج الى تعـــديل كبير ٠ وقد تأكد هذا الدور فى رحلات الكشف والتجـارة حول افريقيا ايام الفراعنـــــة ، ثم مساهمة مصر العربية فى « ذات الصوارى » وما تلاها من معـــارك بحرية حتى « ديو » و « نفارين » ٠ وهنا سنلاحظ أن مصر الامفيبية كانت الى ما قبل السويس تعانى دائما من ازدواج الساحل مع انفصـــاله بحيث كان أسطولها فى كل من الساحلين منفصلا عن الآخر ، ولا يمكن تحويله اليه ، الا نظريا (!) بالدوران حول القارة ، تماما كما كان على روسيا القيصرية أن تدور حول الرأس لتنقل أسطولها من البلطيق الى الهادى أو كفرنسا حول ايبيريا ٠٠ والآن حولت السويس مصر عسكريا من دولة ساحلين الى دولة ساحل واحد واصبح لها مرونة المناورة وذلك بمثل ما فعلت قناة بنما بالنسبة للاسطول الأمريكى ٠

وعلى العموم فان الوضع البرمائى هذا لم ينقذها من طمع القوى البرية الاسيوية ابتداء من فارس حتى تركيا ، أو القوى البحرية الأوربية ابتـداء من اليونان حتى بريطانيا ٠ بل ان الســـويس جاءت (بوسفورا) آخر على مصر كما رأينا . ولهذا فان مصر الحديثة التى وعت درس التاريخ قد أدركت انها ، منذ تخلف موضعها عن موقعها وقصر ، قد أصبحت مخلوقة للحياد . ولم يكن غريبا بعد ذلك أن رسالة الحياد ــ ولكن الايجابى ــ انما تنشأ فى مصر ومن مصر تنتشر . ان الحقيقـــة أن مصر قد اثبتت أن أبعاد العالم ليست اثنين وانما ثلاثة . بل قد تدرك الأجيال القادمة أكثر مما نستطيع نحن أن ندرك أن مدرسة الحياد الايجابى قد أنقذت العالم من قبل من حربه العالمية الثالثة والذرية الأولى .





نظرة جديدة فى الفلسفة الإسلامية

Henri Corbin : Histoire de la philosophie islamique. Ed. N R F, Gallimard. Paris, 1964

ان ندرة الكتب المؤلفة فى تاريخ الفلسفة الاسلامية — بوصفه كلا — تجعل المرء يرحب بكل كتاب يصدر فى هذا الباب . فما بالك والكتاب الذى نريد ان نحدث القارىء العربى عنه اليوم كتاب ممتاز بكل ما لهذه الكلمة من معنى : ممتاز فى أصالة الوجهة التى نظر منها الى تاريخ الفلسفة الاسلامية ، وممتاز فى جمال العرض وعمق الافكار ومهارة التحليل للتيارات ، وممتاز فى سعة الاطلاع على المصادر دون التباهى بذلك فى خلال العرض .

ذلك هو كتاب « تاريخ الفلسفة الاسلامية » تأليف هنرى كوربان الاستاذ بالمدرسة العلمية للدراسات العليا فى كلية الآداب بالسوربون ، ومدير المعهد الفرنسى للدراسات الايرانية فى طهران ، وصاحب المؤلفات الممتازة عن السهروردى المقتول وابن عربى وابن سينا ، وسيد الباحثين فى السهروردى غير منازع .

وقد صدر منه الجزء الاول (فى ٣٨٣ صفحة) منذ اربعة أشهر ويحتوى على تاريخ الفلسفة الاسلامية منذ بداينها حتى وفاة ابن رشد فى سنة ١١٩٨ م (٥٩٥ هـ) .

وفى التصدير اعرب عن الاسباب التى حملته على أن يسميه تاريخ « الفلسفة الاسلامية » لا تاريخ « الفلسفة العربية » فقال ان السبب فى عدوله عن هذه التسمية الاخيرة هو ان لفظ « عربى » يشير فى الاستعمال الجارى والرسمى معا ، الى فكرة عنصرية وقومية وسياسية محددة لا تتطابق مع الفكرة الدينية للاسلام ولا مع حدود العالم الاسلامى . « بل ان الشعوب العربية أو المستعربة ليست الا أقلية فى مجموع العالم الاسلامى ، وعالمية فكرة « الاسلام » الدينية لا يمكن ان تنقل ولا ان تحد بحدود فكرة عنصرية أو قومية بمعزل عن الدين . صحيح ان البعض يقولون ان المقصود ب « عربية » فى هذا السياق أنها مكتوبة باللغة العربية فحسب دون أى اعتبار آخر ، ولكن هذا التحديد اللغوى هو الآخر قاصر ولا يفى بالغرض المقصود ، لأنه اذا كان الامر كذلك ، فاين نضع مفكرين ايرانيين كبارا مثل ناصر خسرو (القرن الخامس) او افضل الدين الكاشانى (القرن السابع) تلميذ نصير الدين الطوسى ، وكل كتبهما مكتوبة باللغة الفارسية ،

بقلم الدكتور
عبد الرحمن بدوى

فضلا عن أولئك الذين كانوا يكتبون أحيانا بالعربية وأحيانا أخرى بالفارسية من ابن سينا والسهروردى المقتول حتى مير داماد محمد بن باقر الاسترابادى (القرن الحادى عشر) وهادى سبزدراى (القرن الثالث عشر الهجرى) ، والا لكان علينا ان نعد ديكارت واسبينوزا وليبنتس وكانت فلاسفة لاتينيين لانهم كتبوا باللغة اللاتينية ! ولهذا ينبغى اتخاذ لفظ يكفل عالمية الاسلام ، والسبيل الى هذا هو العدول عن التعبير « الفلسفة العربية » الى العبارة : « الفلسفة الاسلامية » .

والاستاذ كوربان على حق فى ذلك ، ما فى هذا شك ، على الرغم من بعض المناقشات التى جرت فى السنوات الاخيرة حول هذا الموضوع ، لان الفلسفة الاسلامية مرتبطة كل الارتباط بالاسلام ، بوصفه على الأقل الخلفية الروحية لكل المذاهب الفلسفية التى ظهرت فى بلاد الاسلام ، ولان كلمة فلسفة « عربية » تخرج تراثا عظيما فى الفلسفة الاسلامية كتب بغير اللغة العربية ، وخصوصا بالفارسية والاردية والتركية ، ولأن كلمة«اسلامية» هنا لا يقصد بها المعنى الدينى بمقدار ما يقصد بها « دار الاسلام » ، مما يشمل فى داخله ايضا الفلسفات والآراء الفلسفية التى قال بها المفكرون غير المسلمين فى داخل دار الاسلام .

●

والجديد الذى يميز كتاب كوربان من غيره فى هذا الباب (مثل كتاب « تاريخ الفلسفة فى الاسلام » تأليف دى بور ، اشتوتجارت سنة ١٩٠١، والترجمة الانجليزية الطبعة الثالثة فى لندن سنة ١٩٦١ ، و « الفلسفة العربية فى اوربا فى العصور الوسطى » تأليف ج . كوادرى ، ترجمة فرنسية فى باريس سنة١٩٤٧) هو انه عدل المنظور التقليدى فى الفلسفة الاسلامية ، فأعطى الشيعة نصيب الاسد فى تطورها والكثير من آرائها واتجاهاتها ، وخصوصا الاسماعيلية منها . وهى نزعة بدأت فى أوائل العشرينات من هذا القرن على يد ماسينيون وروسكا واشتروتكمان وايفانوف وكراوس ٠٠ وأخيرا كوربان ٠ ومردها الى اكتشاف نصوص اسماعيلية عديدة ، أو بالاحرى نشرها لانها كانت « مستورة » عند أصحابها ولم يكن فى الوسع الاطلاع عليها الا بعد ان قام أولئك الباحثون بالتنقيب عنها والحصول عليها من « المارقين » من أصحاب المذاهب الاسماعيلية . وكانت نتيجة هذه الكشوف ان تجلت لنا المذاهب الاسلامية ، الكلامية والفلسفية على السواء ، فى ضوء جديد . لكن يلاحظ أن حماسة الكشف قد غشت أحيانا على بصائر هؤلاء فراوا نزعات اسماعيلية حيث لم يكن ثم غير استنتاجات منطقية من مذاهب سنية خالصة أو مجرد نزعات شخصية جاءت من وحى التفكير المستقل غير المتصل بل ولا المتأثر بالنزعات الاسماعيلية .

فضلا عن أن ثم دورا فاسدا كثيرا ما وقع فيه هؤلاء الباحثون وهو أن الكثير من الكتب الاساسية الاسماعيلية أو الشيعية أو الباطنية بوجه عام ، لا يمكن تأريخه على وجه التحديد ٠ فمن يدرى ؟ لعل هذه الكتب الاسماعيلية هى التى نقلت عن المذاهب الاخرى ، لا العكس . ولايضاح ذلك نأخذ مثلا مشكلة « رسائل أخوان الصفا » : لا يعرف تاريخ كتابتها ولا أشخاص مؤلفيها وجماعتهم ، والمعلومات التى كانت لدينا حتى الآن ترجع الى ابى حيان التوحيدى الذى ذكرهم نقلا عن استاذه ابى سليمان المنطقى السجستانى ، وذلك فى كتابه « الامتاع والمؤانسة » ، وتبعا لهذا الراى يكون تاريخ هذه الرسائل فى القرن الرابع الهجرى . ولكن الذين ينزعون نزعة اسماعيلية يرتفعون بهذه الرسائل الى عهد جعفر الصادق (المتوفى سنة ١٤٨ هـ / ٧٦٥ م) ، على الاقل فى نواتها الأولى . ولما كان ما فيها من علوم : فلسفية ورياضية وفلكية وطبيعية الخ ، لا يمكن أن يكون قد عرفه المسلمون فى هذا الوقت المبكر (النصف الأول من القرن الثانى الهجرى) فقد احتال أصحاب الرأى بأن قالوا أن لهذه الرسائل نواة أولى ثم تفرعت ونمت منها سائر الرسائل . ولكن هذا الرأى داحض من اساسه ، لأن اى رسالة اخذتها من الرسائل الحادية والخمسين ستجدها فى نفس المستوى العلمى الذى يفترض مقدما نفوذ العلوم اليونانية والهندية وغيرها الى العالم الاسلامى ، اى ما لا يمكن أن يكتب قبل النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى على أبكر تقدير .

وإذن فعدم امكان تحديد تاريخ بعض المؤلفات الاسماعيلية ، بل ولا تحقيق صحة الكثير منها ، يجعل من الاستناد اليها فى الاحتجاج وبيان التأثر مصدر خطر كبير على التحقيق العلمى .

●

ومن الملاحظ على مؤلف كتابنا هذا ان هذه النزعة الى تلمس آثار الاسماعيلية بأى ثمن قد دفعته أحيانا الى مبالغات كثيرة ، وكنا نود لكتابه الجيد هذا ان يبرأ منها . لكن لعل السبب فى ذلك هو صلته المستمرة بايران ، مركز الشيعة الرئيسى فى العالم الاسلامى . وإذن فهو حين أراد أن يصحح المنظور السنى الى الفلسفة الاسلامية أفسد ذلك

بالمبالغة فى اتخاذ المنظور الشيعى . ونحن مع الذين يسعون الى انصاف الشيعة واعطائهم حقهم فى الدور العظيم الذى قاموا به فى الحياة الروحية والعقلية فى الاسلام ، ولكن بشرط الا يكون فى ذلك اجحاف بدور السنة .

ويبدو أثر هذه المبالغة فى المقدار الذى خصصه المؤلف للمذاهب الشيعية . فالقسم الذى خصصه لعلم الكلام يتناول من ص ٤١ الى ص ١٧٨ أى ١٣٧ صفحة ، أعطى للمذاهب الشيعية منها ١١١ صفحة وللمذاهب أهل السنة ٢٦ صفحة فقط !! أى أقل من الخمس ، بينما اكثر من أربعة الاخماس للشيعة !! ولو كان فى واقع الحال ما يبرر ذلك ، لصار هذا التوزيع مفهوما . لكن الحال على العكس ، او فى القليل هما متساويان فى النصيب : السنة والشيعة . ولكن النزعة التى نزعها المؤلف هى التى حملته على ان يقدر هذا التقدير غير العادل أبدا . ويكفى أن تعلم انه خص المعتزلة — وهى من الناحية الفلسفية والعقلية (هذه الناحية هى موضوع كتاب فى « تاريخ الفلسفة الاسلامية ») لا تقل عن الشيعة بفرعيها : الاثنى عشرية والاسماعيلية — نقول أنه خصها بعشر صفحات فقط !! وخص الاشعرى والاشاعرة بست عشرة صفحة !.

ولقد يكون ثم بعض العذر فى ان يخص المؤلف الشيعة بنصيب كبير ، لأن كتب تاريخ الفلسفة الاسلامية لم تفها حقها حتى الآن ، ولكن ينبغى أن يكون ذلك أيضا بشرط عدم الاخلال بالتوازن على هذا النحو المبالغ فيه كل المبالغة .

كذلك سنجد تأثير هذه النزعة واضحا فى تقدير قيمة واهمية الفلاسفة انفسهم . اذ يعطى أهمية كبرى لميرداماد وملا محسن فيض وعبد الرزاق لاهيجى وقاضى سعيد قمى وصدرالدين الشيرازى وسيد حيدر آملى والجلال الروانى وابن كمونه ومحمود شبستری ، ويضعهم فى مصاف أعلام الفلسفة الاسلامية .

•

وفيما عدا هذا الاتجاه العام فان التحليلات الجزئية للمذاهب جيدة وحافلة بالعمق واكتناه أسرارها . ووجهة النظر التى يبدأ منها المؤلف هى انه « اذا كان الاسلام هو الشريعة وحدها لما كان للفلاسفة مكان فى داخله . وهذا ما احسوا به طوال القرون فى صراعهم مع الفقهاء . لكن اذا كان الاسلام الكامل ليس مجرد دين تشريعى ظاهرى ، بل هو الكشف والنفوذ والتحقيق لحقيقة مستورة ، « باطنة » ، فان مكانة الفلسفة والفيلسوف تتخذ معنى آخر تماما . وهو أمر لم يكد يلتفت اليه احد حتى الآن . واننا ندين للنزعة الاسماعيلية الشيعية ، وهى عرفان أصيل للاسلام ، فى تفسيرها « لحديث القبر » ، نقول ندين لها بتعريف سليم لدور الفلسفة فى هذا الموقف : الفلسفة هى القبر الذى ينبغى أن يدفن فيه علم الكلام ليبعث حكمة الهية وعرفانا » .

•

ومعنى هذا أنه اذا كان للفلسفة مكان فى داخل الاسلام فيجب أن يكون ذلك بأن تتخذ هى نفسها منهج التأويل بملكة عرفانية تنفذ بها الى باطن النصوص المقدسة (القرآن) . والشيعة — فى نظر المؤلف — هم الذين ابتدعوا هذا المنهج . فالشيعة أذن هم مؤسسو الفلسفة فى الاسلام .

فالفكر الشيعى — فى نظره — قد غذى الفلسفة « النبوية » (أى الفلسفة القائمة على الوحى النبوى) منذ البداية . « والفلسفة النبوية تفترض فكرا لا يحده الماضى التاريخى ، ولا الحرفية التى تثبته على هيئة عقائد جامدة ، ولا الافق الذى تحصره موارد المنطق العقلى وقوانينه . والفكر الشيعى يوجهه الانتظار ، لا لوحى شريعة جديدة ، بل التجلى الكامل لكل المعانى المستورة أو المعانى الروحية فى الوحى الالهى . وانتظار هذا التجلى يتمثل فى انتظار ظهور « الامام المستور » ، (« امام هذا الزمان » المستور الآن ، عند الشيعة الاثنى عشرية) ودور النبوة وقد ختم نهائيا قد تلاه دور جديد هو دور الولاية الذى سيختمه هذا الظهور . والفلسفة النبوية هى فى جوهرها فلسفة أخروية » (ص ٤٣) .

والفكر الشيعى يقوم على أساسين : (١) التأويل الباطن ، ثم (٢) فكرة الولاية .

أما عن الاساس الاول فمرده الى هذه المحرجة : هل ينحصر الاسلام فى التفسير الحرفى الشرعى ، الظاهرى ؟ ان كان الجواب بالايجاب فلا محل

للفلسفة . اما اذا قلنا ان الظاهر من ورائه باطن ومعنى روحى كامن ، فان ثم مجالا للفلسفة بل يصبح الظاهر نفسه محكوما بالباطن ، وبعبارة اصطلاحية : الاسلام شريعة ، وحقيقة . والحقيقة هى المعنى الباطن للوحى الالهى . والمعنى الباطن — هكذا يقول الشيعة — لا يمكن ادراكه الا على هيئة « علم أرثى » . وهذا « العلم الأرثى » هو الذى نقل عن الائمة الشيعة ، والائمة هم «ورثة الانبياء» وكل أمام كان « قيم القرآن » يفسر وينقل الى انصاره المعنى المستور فى الوحى .

والأساس الثانى ، وهو الولاية ، يحدده الشيعة على النحو التالى : ان دور النبوة قد ختم بمحمد — صلى الله عليه وسلم — فمحمد « خاتم الانبياء » اى انه آخر الذين جاءوا بشريعة جديدة للانسانية (بعد آدم ونوح وابراهيم وموسى وعيسى) . لكن الشيعة يرون أن خاتم النبوة هو فى الوقت نفسه بداية دور جديد ، هو دور « الولاية » أو «الامامة»، وبعبارة اخرى ان « النبوة » تكملها بالضرورة « الامامة » ، والتعبير المباشر عن الامامة هو الولاية . ويعرفون الولاية بأنها « باطن النبوة » . ودور الولاية هو اذن دور الامامة التالى للنبى ، أو دور الباطن التالى للظاهر ، ودور الحقيقة التالى للشريعة .

وحتى الامام جعفر الصادق (المتوفى سنة ١٤٨ هـ ٧٦٥ م) ظلت الشيعة واحدة فى تحديد سلسلة الائمة ، اما بعده فقد انقسمت الى فرعين هما الاسماعيلية وهم الذين ساقوا الامامة فى اولاد اسماعيل بن جعفر الصادق ، والاثنا عشرية وهم الذين ساقوا الامامة الى موسى الكاظم اخى اسماعيل وجعلوه الامام السابع ووصلوا بها حتى الامام الثانى عشر ، محمد المهدى ، ابن الامام حسن العسكرى ، ومحمد المهدى اختفى فى نفس اليوم الذى توفى فيه ابوه ، وكان اختفاؤه على مرتين : الاولى مدتها سبعون عاما ، كان له فيها اربعة نواب عن طريقهم أمكن الشيعة الاتصال به ، وكان آخرهم على السامرائى الذى تلقى من الامام الغائب رسالة يأمره فيها بالا يختار خلفا له لانه حان وقت « الغيبة الكبرى » . ومن هذا التاريخ (٣٣٠ هـ / ٩٤٢ م) بدأ التاريخ المستور للامام الثانى عشر .

ويفصل المؤلف القول فى المذاهب والافكار الرئيسية ، العرفانية خصوصا ، فى هذين المذهبين : الشيعة الاثنا عشرية ، والشيعة الاسماعيلية ، ويولى هذه الاخيرة اهتماما خاصا لانها أوفر حظا من التفكير الفلسفى ، ويقسمها الى قسمين : الاسماعيلية الفاطمية ، والاسماعيلية الاصلاحية فى (ألموت) ، وتمتاز هذه الأخيرة بمزجها بين التشيع والتصوف .

وبعد هذا العرض التفصيلى لمذاهب الشيعة ومقالاتهم ينتقل المؤلف الى مذاهب أهل السنة ، ويخص بالذكر منها المعتزلة والاشاعرة . فيعرض مقالات المعتزلة الخمس : التوحيد ، العدل ، الوعد والوعيد ، المنزلة بين المنزلتين ، الامر بالمعروف والنهى عن المنكر . ويمضى الى ابى الحسن الاشعرى فيبين ان موقفه كان وسطا بين المعتزلة وبين أهل السنة ، وهذا هو الطابع الغالب عليه : التوفيق بين الآراء المتطرفة : « وهذا هو السبب فى ان فكره ومذهبه قد وجدا قبولا واسعا فى الاسلام السنى طوال عدة قرون » (ص ١٦٥)

حتى اذا فرغ من الاشعرى والاشاعرة انتقل الى الفلسفة وعلوم الطبيعة فبدأ بالنزعة الهرمسية وجابر بن حيان واخوان الصفاء ، لان هؤلاء أقرب رحما بنظرية المؤلف العامة فى تطور الفلسفة الاسلامية . وحين يتحدث عن اخوان الصفا يؤكد ان هؤلاء لم يكونوا مجرد جماعة ذات ميول شيعية ، بل هى جماعة ذات نزعة اسماعيلية واضحة (ص ١٩٠) ، وان كان تحرير الرسائل قد تم باحتياط بحيث لا تتضح هذه النزعة الاسماعيلية الا للعارفين . وتأييدا لهذا الرأى يأخذ المؤلف بفكرة صحة « الرسالة الجامعة » وهى الرسالة الثانية والخمسون التى اضيفت الى الرسائل الاصلية (وعددها واحدة وخمسون) . وكان الاحرى به ان يتثبت من صحة انتساب هذه الرسالة الى مجموع رسائل اخوان الصفاء ، فان صحة هذه النسبة لا تزال بمعزل عن كل تأييد ، والارجح ان تكون هذه الرسالة من وضع الاسماعيلية المتأخرين عن جماعة اخوان الصفاء ، وانها منحولة .

●

وبعد هذا يتابع المؤلف المنهج المألوف فى دراسة تاريخ الفلسفة الاسلامية ، مع حرصه دائما على بيان وجود ميول شيعية لدى الفلاسفة المسلمين ، فيقول ان الفارابى كان ذا ميول شيعية بدليل انه

ذهب الى بلاط سيف الدولة الحمدانى ، ودولة الحمدانيين شيعية ، وابن سينا كان أبوه واخوه اسماعيليين فاطميين وهو كان يعطف على الشيعة عموما وان رفض الاخذ بالمذهب الاسماعيلى ، والسهروردى كان شيعيا ، وهكذا بالغ فى تلمس التشيع لدى كبار الفلاسفة المسلمين ، مع ان الامر لا يزال بحاجة الى مزيد من التحقيق خصوصا بالنسبة الى الفارابى وابن سينا بل والسهروردى المقتول .

•

ومن الأمور التى حرص المؤلف على توكيدها ـ وله فى هذا كل الحق ـ ان حملة الغزالى (المتوفى سنة ٥٠٥ هـ) على الفلاسفة فى كتاب « التهافت » لم يكن لها الاثر الذى يدعيه غالبية المؤلفين : من القضاء على الفلسفة فى العالم الاسلامى . ففى المغرب (الاندلس) ازدهرت الفلسفة ازدهارا عظيما . ويكفى ان نذكر ابن باجه (المتوفى سنة ٥٣٣ هـ / ١١٣٨ م) وابن طفيل (المتوفى سنة ٥٨٠ هـ) وابن رشد (المتوفى سنة ٥٩٥ هـ / ١١٩٨ م) . وفى المشرق ظهر السهروردى المقتول (المتوفى سنة ٥٨٧ هـ / ١١٩١ م) والداماد محمد أبن باقر الاسترابادى (المتوفى سنة ١٠٤٠ هـ / ١٦٣١) ، وهادى سبزدارى ، وحيدر آملى . واذن فلم يكن « تهافت الفلاسفة » تلك القنبلة المزعومة التى قضت على التفكير الفلسفى فى الاسلام . ومن الواجب اذن تصحيح هذا الخطأ الشائع .

وبختم المؤلف كتابه الممتاز بالاسف على خلو كتب تاريخ الفلسفة فى الغرب من فصول تخصص للفلسفة الاسلامية ، أو على النظر اليها من زاوية الفلاسفة الذين عرفتهم أوربا فى العصر الوسيط وحدهم .

وانا لنهنىء المؤلف بهذا العمل الرائع ، ونرجو أن يتبعه عما قريب بالجزئين الباقيين .



اتجاهات النقد الأدبى في فجر النهضة العربية الحديثة

بقلم الدكتور
طه الحاجرى

١

فى المقال الذى تفضلت (المجلة) بنشره (١) عن « نشأة المذاهب الأدبية فى الشعر العربى الحديث » حاولنا أن نتبين مبلغ ما بين التطور الشعرى والتطور الاجتماعى والعقلى من صلة وثيقة ، ورأينا ان تلك المذاهب الفنية التى نجمت منذ أواخر القرن التاسع عشر انما كانت نتيجةطبيعية محتومة لما أصابه الفكر العربى الاسلامى من نهوض وتوثب ، وما اتيح له من عوامل جديدة انبثت فى كيانه ، فوصلت ماكان قد انبت بينه وبين ماضيه الحافل المجيد ، وفتحت مابينه وبين ميادين الفكر الأوربى فى شتى مظاهره ·

والصورة التى جلوناها فى ذلك المقال لاتبلغ تمامها الا بجلاء الوجه الآخر لها ، وهو بيان مذاهب النقد الأدبى التى سايرت مذاهب الشعر ،والعوامل التى داخلتها ، والتطورات التى اتيحت لها ، فى خلال تلك الفترة التى عقدنا عليها الكلام ، فىمقالنا ذلك ، اذ كانت الصلة بين النقد الأدبى والادب الانشائى صلة وثيقة فعالة ، فكلاهما وجه لصورة واحدة ، وكلاهما تفسير للآخر وتأويل له

واتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث كثيرة كثرة العوامل التى تعمل فى حياتنا الأدبية ، والأسباب المختلفة التى تصدر عنها ،والملابسات التى تلابسها وتوجهها وتقوم بها ، والحالات السياسية والاجتماعية التى تسيطر عليها ، والأهواء التى تداخلها ، والاعتبارات الشخصية التى تخالطها فى كثير من الأحيان وتترك عليها ميسمها ، الى غير ذلك مما تضطرب به الحياة الأدبية عامة ، ولايكاد يحصى كثرة ·

واذا كنا لانستطيع ان نضم شتات هذه الاتجاهات ، وننظمها فى سلك يقرنالاشباه والنظائر ويصنفها صنوفا صنوفا وفصائل فصائل ، فحسبنا فى هذه الدراسة أن ننظر فى الاتجاهات الرئيسية للنقد الأدبى عامة ، ثم نحاول بعد ذلك أن نتبين شيئا من الألوان المختلفة التى تندرج تحتها

والاتجاهات الرئيسية فى النقد الأدبى عامة يمكن ردها فى جملتها الى اتجاهين كبيرين : أحدهما الاتجاه المنهجى أو التقريرى ، والآخر الاتجاه الانفعالى أو التأثرى ·

العدد ٧٧ ـ مايو سنة ١٩٦٣

فاما الاتجاه الأول فيقوم على طائفة من القواعد أو المناهج أو المقررات الاساسية التى اتخذت صورة علمية ، والتى أريد بها أن تشرع للعمل الأدبى ، وأن ترسم الطريق له ، فهو انما يصدر عنها ويبنى عليها ، ويسير فى السبيل التى اختطتها له • فليس عمل النقد الأدبى فى هذا الاتجاه الا تقرير هذه القواعد أو المناهج بالقياس الى الاثر الادبى ، وملاحظة توافرها ، ومدى هذا التوافر ، فى ذلك الأثر الذى يعرض له •

وأما الاتجاه الثانى فهو ــ كما يدل الوصف الذى أطلق عليه ــ انما يعتمد على الأثر الذى يتركه العمل الأدبى فى نفس الناقد ، والانفعالات التى يثيرها فى وجدانه الأدبى • فهو بذلك مظهر من مظاهر التفاعل بين المنشىء والناقد • ليس هناك قواعد أو قوانين يصدر الناقد عنها ويحتكم اليها ويسير على هديها ، وليس يعترف بنظريات ادبية أو مقررات علمية يبنى احكامه ويرتب نقده عليها ، وانما هو ذوقه الأدبى وحسه الفنى ، وما يرتكز عليه ذلك ويتقوم به من مزاج خاص • ومن ثقافة معينة ، ومن قيم جمالية عامة •

هذان هما الاتجاهان الرئيسيان اللذان تندرج تحتهما سائر المذاهب والنوازع والالوان التى اتخذها النقد الأدبى وظهر بها فى الآداب المختلفة جميعا •

وتاريخ النقد الأدبى فى اللغة العربية يمكن ان يتلخص فى هذين الاتجاهين وتداولهما عليه • فقد كان أول أمره نقدا انفعاليا خالصا ، لايحكمه قانون ، ولايقيده منهج علمى ، وانما هو الذوق وحده الذى يرجع الناقد اليه ويحكم به ، ثم مازال به التطور الذى تعرضت له الحياة العقلية الاسلامية حتى أخذت المناهج والقوانين تأخذ مكانها فيه ، وتفرض نفسها عليه ، فاذا هو نقد انفعالى منهجى معا ، يأخذ من هذا وهذا على نسب مختلفة • وكلما ضعفت الحياة الأدبية غلبت المنهجية وضعفت الانفعالية ، حتى صار النقد آخر الأمر منهجيا خالصا موغلا فى المنهجية ، فى صورة تلك القوانين البلاغية المركزة الجامدة التى تتمثل فى مثل كتاب متن التلخيص وشروحه ، وانقطعت الصلة أو كادت بين هذه الصورة من النقد وبين الأدب ، اذ لم يعد الأدب عنصرا من العناصر التى تقوم بها الحياة العربية فى هذه الفترة الواهنة المظلمة التى امتدت الى منتصف القرن التاسع عشر أو مابعده بقليل •

فاذا كانت النهضة الأدبية الحديثة التى أرخنا لها وتبينا وجوهها فى مقالنا ذلك ، فقد أخذ الاتجاهان يتمثلان فى الحياة الأدبية جنبا الى جنب ، فى صور مختلفة ، وعلى نسب بينهما متفاوتة

وكما رأينا أن ظهور المذهب الجديد فى الشعر ، وبدء الحركة الأدبية التى يمكن أن نطلق عليها كلمة « الابتداعية » ، يعتبر حدا فاصلا ونقطة تحول فى تاريخ الأدب الحديث ، كذلك كان الأمر بالقياس الى النقد الأدبى ، حتى ان مؤرخ هذا الفن من فنون الدراسة الأدبية الحديثة لايجد بدا من اعتبار هذا الحد ، وبناء الكلام فى تاريخ النقد على هذا الأصل ، فيتناوله فى فترتين : فترة ما قبل الابتداعية ، وفترة مابعدها •

وهذا هو مانتنهجه فى هذه الدراسة ، اذ نحاول أن نتبين بعض الاتجاهات النقدية السائدة فى كل فترة من هاتين الفترتين على حدة •

٢

قلنا ان النقد التقريرى كان يتمثل فى تلك القواعد البلاغية الجامدة المركزة ،التى سادت الحياة الأدبية ــ أو ما يمكن أن يسمى كذلك ــ فى عصورها المظلمة ، كما تعرضها كتب البلاغة المتأخرة فماذا كان من أمر هذه القواعد فى فترة اليقظة ،والى أى شىء صارت ، وكيف كان أثر هذه اليقظة المتلفتة الى الوراء ، والمتشوقة نحو الغرب ، من تلك المقاييس؟

من الطبيعى أن يختلف الأمر باختلاف البيئات الأدبية ، ومدى اتصالها بهذه اليقظة ، ومبلغ تأثرها بالعوامل التى انشأتها ، والتيارات التى صدرت عنها •

وهذه البيئات نستطيع أن نتمثلها فى ثلاث : فواحدة يمثلها « الأزهر » • وانما نعنى بالأزهر ذلك الأسلوب الخاص فى التفكير والتعليم والدرس، فى مصر وسائر البلاد العربية • وأخرى تمثلها « دار العلوم » وكذلك نعنى بدار العلوم أسلوبا خاصا اقتضته ظروف خاصة لامعهدا بعينه • والبيئة الثالثة بيئة المثقفين ثقافة مدنية أوربية •

فأما الأزهر فلم يكن فى حقيقة الأمر بيئة واحدة، بل كان بيئتين مختلفتين اختلافا واضحا قويا . فاما جمهرته العظمى فكانت لاتزال مستغرقة فى دراساتها التقليدية ، ترى الخروج عليها أوالانحراف عنها نكرا أى نكر ، وبذلك وقفت من البلاغة التقليدية المتأخرة جامدة عند كتبها الماثلة بين ايديها ، والمتمثلة فى متن التلخيص وشروحه وحواشيه وما اليها ، فهى عندها الغاية التى ليس وراءها غاية . وكل براعة عندها انما تكون فى فهم عبارات هذه الكتب وتحليلها ومناقشتها والتعليق عليها .

والى جانب هذه الجمهرة قلة خرجت من هذا الأفق الضيق المظلم الى الآفاق الواسعة المشرقة ، فاتصلت بالحياة قدر ما اتيح لها ، وعرفت التيارات الجديدة التى كانت تضطرب بها ، فجعلت تنكر تلك الدراسات التقليدية ، وتلك الكتب العقيمة الحوشية . وهى الطبقة التى كان على رأسها الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده .

وكما كان التجديد الدينى يقوم عند هذه الطبقة على الرجوع الى المصادر الدينية الأولى ، واستحياء التراث الاسلامى القديم ، كذلك أخذ التجديد فى درس البلاغة يتمثل فى العدول عن تلك الكتب المتأخرة الى أخرى قديمة تجمع بين الذوق الفنى والدرس العلمى ، فاستبدلوا بمتن التلخيص وشروحه وحواشيه كتابى عبد القاهر : دلائل الاعجاز ، واسرار البلاغة ، فأخذ هذان الكتابان مكانهما فى حلقات الأزهر ، وظهر اثرهما فى مجالس التفسير التى كان يعقدها الاستاذ الامام ، واستطاعا أن يحررا بعض خريجى الأزهر من العبودية اللفظية التى كانت تفرضها تلك الكتب ، وان يجددا عقد الصلة بين الأدب والبلاغة

وأما دار العلوم فكان شأنها مع البلاغة التقليدية منطبقا مع الغاية التى انشئت هذه المدرسة لها ، وهى تخريج مدرس للغة العربية يستطيع أن يجعل علومها قريبة المورد ، وأن يحقق نوعا من الملاءمة بين أسلوب تدريسها والأسلوب السائد فى مواد الدرس الأخرى ، فكان عليها أن تنظر فى علوم البلاغة على هذا الأصل ، وفى هذه الحدود . وكذلك استطاعت — الى حد ما — أن تصوغ قوانين البلاغة ، كما جاءت فى « التلخيص » صياغة جنبتها شيئا من تعقيدها والتوائها وغموضها ، وجعلتها ملائمة للروح الجديدة فى أسلوب التعليم ولكنها وقفت عند حدود هذه الصياغة لم تكد تتجاوزها الى ماوراءها من النظر فى هذه القوانين نفسها ، على ضوء الدراسات الأدبية واللغوية الجديدة .

وأما طبقة المثقفين ثقافة مدنية أوربية ، ممن عنوا بدرس هذه المقاييس البلاغية ، فقد كان من الطبيعى أن يتناولوها بالنظرة المتعمقة والفكرة المتحررة ، بطبيعة الآفاق الجديدة الواسعة التى اتيحت لهم . فكان منهم من تشكك فيها أو انكرها ، كما كان منهم من استخدم ثقافته الأوربية فى تفهم هذه المقاييس وتفسيرها وتحريرها ، وفى مزج البلاغة العربية بالابحاث اللغوية والأدبية الأوربية ، واستطاع أن يبلغ من ذلك مبلغا لابأس به ، وان يقدم فيه أشياء جديرة بالتقدير .

وبين أيدينا — لحسن الحظ — مثال طريف نستطيع أن نتمثل فيه تمثلا واضحا الفرق بين موقف « دار العلوم » وموقف هذه الطبقة من القيم البلاغية المقررة . وهذا المثال تقدمه الينا مجلة المقتطف ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، سنة ١٨٨٨

ففى الجزء السادس من هذه السنة نشر سؤال ، وجهه أحد القراء من بيروت ، عن القيمة البيانية للتأكيد ، على الصورة التى تذكر فى كتب البلاغة . وقد حاول فى هذا السؤال أن يشكك فيما يقرره علماء البلاغة من أن المخاطب اذا كان منكرا وجب تأكيد الخبر ، على اعتبار أن مرجع الأمر فى الاقناع الذى يحتاجه هذا المنكر انما هو للدليل الذى تتطلبه حالته ، لا لان واللام وما اليهما من أدوات التأكيد وأساليبه . ثم ختم كلمته بقوله : « هذا وانى أرجو الكاتب فى هذه المسألة ألا يعتمد على نقل الأقوال، بل يعتمد على قوة البرهان ، بحيث يجد العقل السليم فيه مقنعا » .

وازاء هذا التشكيك الذى يتضمنه هذا السؤال والذى يعبر عن سيادة الأسلوب العقلى وضعف الحس البيانى معا ، نشر المقتطف جوابين يمثل أحدهما اتجاه دار العلوم فى البلاغة العربية ، وصنيعها فى صياغتها وتقرير مسائلها ، ويمثل الجواب الآخر اتجاه طبقة المثقفين ثقافة مدنية

أوربية من المعنيين بالدراسات العربية ، فى تفهمها وتقديرها .

فاما الجواب الأول فقد كتبه حفنى ناصف ، « مدرس الانشاء فى مدرسة الحقوق » كماوصف نفسه فى تذييل اسمه ، وجعل له هذا العنوان الطريف : « مقياس الاعتقاد » ، كما صدره بمقدمة طريقة اصطنعفيها ما يشبه أسلوب العلماءالطبيعيين الذى كانت تمثله اذ ذاك مجلة المقتطف ، فقال :

« كما أن للحرارة مقياسا تعرف به درجات قوتها وضعفها ، وللهواء مقياسا تعرف به درجات ضغطه ، وللفكر — كما فى الجزء الأخير من المقتطف — مقياسا تعرف به سرعته ، كذلك للاعتقاد مقياس تعرف به درجته ، وهو التأكيد ، ولا نعلم بالتحديد الزمن الذى اخترع فيه هذا المقياس ، ولا من سبق الى اختراعه ، غير أنه يمكن أن يقال : انه ظهر مع ظهور اللغات ، ولذلك اعتبره جميع الأمم (لا العرب وحدهم) مقياسا يعرف به السامعون درجة جزم المتكلم بما يتكلم به »

وتماما على هذه المقدمة الطريفة التى اغرق فيها الاستاذ حفنى ناصف فى اصطناع اسلوب مدرسى الطبيعة اغراقا ربما اثار الاشفاق ، وضع جدولا رتب فيه درجات الاعتقاد أو مراتب الخبر حسب ذلك المقياس ، فوضع فى المرتبة الأولى هذه الصيغة :

« عبد الله فاضل » ، وجعل لها درجة (صفر)
وفى المرتبة الثانية :

« ان عبد الله فاضل » ، وجعل لها درجة (١)
وفى المرتبة الثالثة :

« ان عبد الله لفاضل » ، وجعل لها درجة(٢) .
وفى المرتبة الرابعة :

« والله ان عبد الله لفاضل » ، وجعل لها درجة (٣) .

فاذا انتهى من هذا الجدول وتفسيره قال : « فقد أمكننا بهذا المقياس تعرف درجات جزم المتكلم بما يتكلم به » . ولعله رأى أنه استطاع بمثل هذا ان يقنع ذلك المتشكك الذى طلب أن يكون اعتماد الكاتب على قوة البرهان ، لا على نقل الأقوال

وليس من شأننا هنا أن نناقش هذه الأقوال ، فانما نحن بصدد تبين الاتجاهات المختلفة ازاءقوانين البلاغة المقررة ، وهذا الفصل الذى كتبه حفنى ناصف انما يعنينا من ناحية تمثيله لأحد هذه الاتجاهات ، اذ هو يقدم لنا — فى حقيقة الأمر — صورة نموذجية تمثل اتجاه « دار العلوم » فى مسائل البلاغة ، وهو الاتجاه الذى يقتصر على الصباغة لايكاد يعدوها ، كما قلنا منذ قليل ، فهذا الفصل لم يصنع فى مسألة التوكيد اكثر من أن أورد ما قرره علماء البلاغة بعنوان طريف ، وفى أسلوب جديد ، أراد ان يشاكل — فى ظن صاحبه — أسلوب العلماء المحدثين فى مسائل العلم الطبيعى ، وأسلوب مجلة المقتطف خاصة . ولا شىء أكثر من ذلك .

أما الجواب الآخر الذى يمثل الاتجاه الآخر فقد كتبه جبر ضومط (عن مدرسة كفتين بلبنان) ، وهو فصل طويل مفصل ، نظر فيه الكاتب الىمسألة التوكيد نظرة مستقلة ، وتناولها تناولا جديدا ، وبنى بحثه فيها على دراسات العلماء اللغويين فى اللغة الطبيعية واللغة الاصطلاحية ، والفرق بينهما ، ومبلغ تداخلهما . ويعنى باللغة الطبيعية لغة الاحساس والانفعالات ، وباللغة الاصطلاحية لغة الألفاظ والعبارات ، ثم يذهب الى أن « الأولى أشد فعلا فينا وتأثيرا من الثانية ، فبكاء زيد مثلا أشد تأثيرا فينا من قوله : انى حزين ، وأدل على حزنه من سائر ضروب العبارات اللفظية التى يتأتى له ايرادها بيانا عما هو فيه من الكآبة والغم »

وبعد أن يقرر هذا الأصل بضروب من الشرح والتمثيل يقول : « ان اللغة الاصطلاحية قلما تخلو فينا من أن يمازجها شىء من اللغة الأولى ، وعلى قدر ذلك الممازج لها من الانفعالات يكون تأثيرها أشد فى النفس ، وأدعى لاقتناع السامع مما تشف عنه الفاظها من المدلولات ، فلا يتوقف اقتناع السامع على حسن سبك الألفاظ وايرادها فى أبلغ التراكيب الكلامية ، كما يتوقف على ما يلازمها من غنة صوت المتكلم ، وشىء من ملامح وجهه ، وحركات يديه »' . ثم يقول بعد الافاضة فى شرح هذا الرأى : « فلغنة صوتنا فى قولنا : والله ان هذا لصحيح ما يحمل السامع على اعتقاد الصحة أكثر مما لو جئناه بأجلى البراهين العقلية ، وهذه الغنة الصوتية التى ترافق اسم الجلالة فى القسم ومن بعده ان واللام هى التى تفعل فى نفس السامع .. وعلى هذا مدار التوكيد ، وفائدة

الالفاظ الموضوعة له ، لا لسر فى نفس الالفاظ » ثم يخلص من هذا الى القول بان التوكيد أثر من آثار اللغة الطبيعية ، وانه بذلك أمر طبيعى فى اللغة ، اذ كان « مداره على مايضاف الى مفهـوم الالفاظ والعبارات الاصطلاحية من الفاظ اللغـة الطبيعية »

ذلك هو الأصل فى التوكيد عنده ، وهذه هى الزاوية التى تناول منها هذا الموضوع ، فانتهى الى هذا الرأى الجديد • وهو بذلك يمثل اتجاهاجديدا يختلف كل الاختلاف عن سابقه •

وهكذا نرى أن القيم البلاغية القديمة بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر تخضع فى بيئات المثقفين ثقافة أوربية لمثل هذه الاعتبارات الجـديدة فى تفهمها وتقديرها وتفسيرها ، وبدأت بذلك تتخذ صورة جديدة ، على هذا النحو الذى نراه فى كلام جبر ضومط عن التوكيد ، وفى غير ذلك ممـا كتبه عن البلاغة العربية •

٣

هذا وجه من وجوه النقد التقريرى فى فجـر النهضة الادبية الحديثة ، وان كنا لانعتبره ـ فى حقيقة الأمر ـ نقدا الا على بعض الاعتبارات أومن قبيل التجوز ، منذ انفصلت قوانين البلاغة عن الأدب ، وأصبحت شيئا قائما بنفسه ، وصارت أشبه بالعلوم التجريدية ، فهى تطلب فى اكثر الأمر لذاتها ، أما صلتها بالأدب فقد أصبحت صلة نظرية •

على أن هناك وجها آخر من هذا النوع من النقد كان له مكانه الظاهر وأثره الواضح فى الحيـاة الأدبية ، فى هذه الفترة ، وهو النقد اللغوى الذى يعتمد على القوانين والمقررات اللغوية ، ويستهدف اقرارها فى كتابات الكتاب وأساليبهم •

وكانت العناية بهذا اللون من النقد مظهرا من مظاهر تلك الروح العامة التى أخذت تسيطر على الحياة العقلية العربية وتوجهها فى ذلك الوقت ، روح النزوع الى الماضى البعيد ، والاتجاه الى بعث الحياة الأدبية فى صورها الأولى ، وتطهيرها ممـا أرتكست فيه فى عصورها المتأخرة • فلا جرم أن أخذ الجانب اللغوى مكانه فى هذا الاتجاه ، ومضى النقد اللغوى فى سبيله الى تطهير اللغة من آثار الفسـاد التى علقت بها وشوهتها وطمست معالمها ، واقامتها على الجادة الواضحة الناصعة التى ترسمها الآثار الأدبية الأولى ، الى جانب المظاهر الأخرى لهـذا الاتجاه فى سائر وجوه الحياة العقلية •

كان الاصلاح اللغوى صورة من صور الاصلاح فى عمومه ، يدعو المصلحون اليه ويلتمسـون وسائله فى حماسة واصرار • وكان دعاة الاصلاح الدينى يقرنون بين هذا الوجه من وجوه الاصلاح وبين ماكانوا يدعون اليه من « فهم الدين على طريق سلف الأمة » ، كان الأمرين يكمل الواحد منهما الآخر ، كما نتمثل هذا فى وضوح عند الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده ، وقد ذكر فى فاتحة ماأتيح له أن يكتبه من سيرته أن اكثر ما كان معنيا بالدعوة اليه هذان الأمران • وبعد أن شرح وجهة نظره فى الأمر الأول ، وهو الاصلاح الدينى ، قال :

« أما الأمر الثانى فهو اصلاح أساليب اللغة فى التحرير ، سواء كان فى المخاطبات الرسمية بين دواوين الحكومة ومصالحها ، أو فيما تنشره الجرائد على الكافة منشأ أو مترجما من لغات أخرى ، أو فى المراسلات بين الناس • وكانت أساليب الكتابة فى مصر تنحصر فى نوعين ، كلاهما كان ينكـره الذوق وتمجه لغة العرب : الأول ماكان مستعملا فى مصالح الحكومة ومايشبهها ، وهو ضرب من ضروب التأليف بين اللغات رث خبيث ، غير مفهوم ولا يمكن رده الى لغة من لغات العالم ، لافى صورته ولا فى مادته ، ولايزال شىء من بقاياه الى اليوم عند بعض الكتاب غير أنه ـ والحمد لله ـ قليل •والنوع الثانى ماكان يستعمله الأدباء والمتخـرجون فى الجامع الأزهر ، وهو ماكان يراعى فيه السجع وان كان باردا ، وتلاحظ فيه الفواصل وأنواع الجناس وان كان رديئا فى الذوق بعيدا عن الفهم ، ثقيلا على السمع • غير مؤد للمعنى المقصود ، ولا منطبق على آداب اللغة العربية • وهو وان كان يمكن رده الى أصول اللغة العربية فى صورته ، ولكنه لايعد من أساليبها المرضية عند أهلها • ولايزال هذا النوع موجودا فى عبارات المشايخ خاصة • ثم ورد علينا فى اخريات الأيام ضرب آخر من التعبير كان غريبا فى بابه ، وهو ماجاءنا من الأقطار السورية فى جريدة الجنة والجنان ، بقلم المعلم بطرس البستانى وهذا الضرب كان يعد من غرائب الأساليب ، وبه

أنشئت جريدة الاهرام فى مصر ، وقد محى أثره والحمد لله »

فها هو ذا مكان الاصلاح اللغوى فى اعتبار زعيم الاصلاح الدينى ، فى أواخر القرن التاسع عشر . وقد حرصنا على أن نورد هذا النص — على طوله — لأنه بسبب من موضوعنا الذى نعالجه هنا ، بل هو فى حقيقة الأمر من صميم هذا الموضوع ، لا لما اشرنا اليه من قبل فحسب ، وهو العلاقة الوثيقة بين الاصلاح اللغوى واصلاح الحياة العربية الاسلامية عامة ، بل لأنه — الى جانب هذا — يمثـــل لنا صورة من صور النقد اللغوى ، من وجهة نظر معينة فى هذه النظرة الفاحصة المميزة للاساليب اللغوية التى كانت سائدة فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبيان خصائص كل اسلوب منها ، وصفاته المعيبة التى يرد بها .

على ان الشيخ محمد عبده ، وان كان علمـــه باللغة واسعا دقيقا ، وان كان ذوقه اللغوى ذوقا مهذبا مرهفا ، وان كانت له بعض الاعمال اللغوية والأدبية التى يمكن أن تضعه فى مصاف رجال اللغة والأدب ، كالذى نرى فى شرحه لكتاب نهج البلاغة ومقامات بديع الزمان الهمذانى ... فان الناحية اللغوية كانت — ولاريب — من أقل النواحى التى يذكربها والتى تميز شخصيته العلمية . وبذلك لانستطيع أن نذكره هنا ناقدا لغويا وجه الى هـذا اللون من النشاط الادبى اكبر همه وعـرف به ، كالذى نعرف من ذلك فى رجل كالشيخ ابراهيـم اليازجى مثلا ، ممن جعلوا النقد اللغـوى غاية وكدهم واعطوه اكبر نشاطهم ، حتى صار من اكبر مميزات شخصيتهم .

وابراهيم اليازجى كان من أول الذين اتجهـــوا الى هذا اللون من النقد فى هذا العصر ، وعنوا به عناية بالغة ، تذكرنا بصنيع بعض الأدباء وعلماء اللغة من أهل القرنين الخامس والسادس للهجرة ، كالحريرى فى كتابه : « درة الغواص ، فى أوهام الخواص » . وقد اتخذ من مجلتيه : البيان والضياء اللتين كان يصدرهما فى مصر فى أواخر القـــرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، مجالا لنشر دراساته فى ذلك . فكتب فى « البيان » سلسلة فصول بعنوان : « اللغة والعصر » درس فيها هذا الموضوع دراسةمستفيضة ، وعرض فيهاالمصطلحات التى وضعها المجمع العربى فى ذلك الوقت ، ناقدا مبينا مدى انطباقها على المعانى المرادة بها ، كما كتب فى « الضياء » سلسلة فصول أخرى بعنوان « لغة الجرائد » قصد فيها الى تطهير اللغة من الكلمـات الدخيلة ، والأساليب الفاسدة المدخولة التى كانت تجرى على اقلام كتاب الصحف .

ومن هذه الفصول ، ومن كتابه «نجعةالرائد ، وشرعة الوارد ، فى المترادف والمتوارد » الـذى اصدره فى مصر سنة ١٩٠٤ ، نرى أن الجـانب اللغوى كان ابرز الجوانب فى شخصية ابراهيـــم اليازجى الأدبية ، ومن ذلك كان اتجاهه فى النقد الذى يتناول به الآثار الأدبية المعاصرة اتجاها لغويا فى اكثره ، كما نرى صورة واضحة من ذلـك فى الفصل الذى كتبه فى مجلة البيان (١٦ ديسمبر سنة ١٨٩٧) ، وجعله فى نقد احدى روايـات شوقى التى أصدرها فى ذلك الوقت ، وهى رواية « عذراء الهند » ، اذ لم يكد يعرض فى هذا الفصل لغير الناحية اللغوية فيها ، لأنه — فيما زعم — لم يجد فيها « شيئا مما يتوخاه واضعو الروايات فى هذه الأيام ، من المغازى الحكمية ، أو الأغراض الأدبية ، أو الحقائق التاريخية » ، ثم عقب على ذلك بقوله :

« ولذا فانا نتخطى موضوع الرواية الى ما البسته من العبارة العربية ، نومىء الى بعض مافيها من مطارح النظر ، قضاء لحق النقد ، ووفاء بما أرصدنا له انفسنا من الخدمة العلمية .. »

وبذلك قصر كلامه فى هذا الفصل على المآخذ اللغوية ، كما يراها . فلا شىء فيه عن القصة فى نفسها ، ولا عن تحليل شخصياتها ، ولا عن منهج المؤلف فى بنائها .

ولعل فى هذه الفقرة التى ننقلها هنا عن هذا الفصل مايدلنا على اتجاه اليازجى فى اللغة ،ومذهبه فى استعمال الألفاظ والعبارات . وطريقته فى النقد اللغوى . قال :

« .. ثم قال (أى شوقى فى روايته هذه) : « وأجذبهم بأزمة الرأى العام ، وأمتنهم أعلاقـا فى القلوب » . يريد بالأعلاق العلائق ، وهى لاتأتى بهذا المعنى ، انما الاعلاق جمع علق ، وهو الشىء النفيس . وقوله « وأجذبهم بأزمة الرأى العام »

يريد : وأجمعهم لأهواء النفوس ونحو ذلك ، فجاء بهذه العبارة الغريبة ، وانما هى من المواضعات الافرنجية ، درجت عليها لغة الجرائد العربية فى هذه الأيام ، وليس كل ما تأتى به الجرائد يجوز اتباعه • على أن هذه ليست العبارة الوحيدة التى أخذها عن الجرائد ، أو سخر لها سجيته من الفاظ الأعاجم ، فقد ورد له بعد ذلك فى الكلام عن الأميرة : « وان الملك مدين لنصحها الثمين » ، وهى من الألفاظ المعربة عن كلام الافرنج ، يقولون : « أنا مديون لفلان فى هذا الأمر » ، أى له على الفضل فيه »

من هذه الفقرة نستطيع ان نرى أن النقد اللغوى الذى يمثله الشيخ ابراهيم اليازجى كان نقدا متحرجا متأثما ، يقف عند حدود العربية فى صورها الأولى متزمتا ، لايتسامح ولايساهل ، فلا يأذن لهذه الكلمة أو تلك أن تغير شيئا من مدلولها ، أو تبدل شيئا من لبوسها ، أو تنحرف شيئا عن الوضع المقرر لها ، كما ينكر على الكتاب أن يتركوا عوامل التطور الطبيعى تتسرب الى اللغة ، فى هذا الاستعمال أو ذاك ، وفى هذه الصيغة أو تلك ، مما هو من ألفاظ « الأعاجم » واستعمالاتهم ، اذ يرى فى ذلك افسادا للغة ، واشاعة للدخل فيها •

●

على أن هذا المذهب فى النقد اللغوى كان فى حقيقة الأمر جاريا مع الروح العامة التى كانت سائدة فى الحياة الأدبية هذه الفترة ، روح الاتجاه الى القديم ، وتمثل النماذج القديمة واعتبارها المثل الأعلى دون مسامحة فى ذلك أو تجوز •

ونحن اذ نذكر اليازجى فانما نذكره باعتباره ممثلا لهذا الاتجاه الذى كان هنالك غير واحد يسيرون فيه ، مؤمنين به ، متحمسين له ، وقد اتخذوا من النقد اللغوى وسيلة الى احياء اللغة بردها الى نضرتها الأولى ، بزعمهم ، وأصبح الناقد اللغوى أشبه شىء برجل الشرطة • يرد الكاتب الى الجادة اذا انحرف ، وينبهه الى الصواب اذا خالف ، ويرى ان كل تسامح يخرج به عن حدود وظيفته ، وانه مهما بالغ أو تحرج أو تزمت فانما يؤدى بذلك ما يراه منوطا به ، ويرى نفسه مسئولا عنه ، من حفاظ على اللغة ، وحياطة لحقائقها ، والحد بذلك مما هى معرضة له فى هذه الفترة الانتقالية من الانمياع والتحلل وفقدان الخصائص التى تميزها ،والسمات التى تحقق كيانها وتبرز شخصيتها •

وكان هذا الاتجاه — فيما يبدو — هو الاتجاه الغالب على النقد اللغوى فى هذه المرحلة

٤

هذه بعض وجوه النقد التقريرى فى هذه المرحلة ، وهذه بعض الصور التى اتخذتها المقررات القديمة ، وحاولت بها ان تتخذ لها فى « الأدب » مكانا ، وتخرج بها عن عزلتها •

واذا كان هذا النقد التقريرى هو النقد الذى استبد بالحياة العقلية والادبية جميعا قبل النهضة فان هذه النهضة التى أثارت روح الأدب من مكمنها كانت ايذانا بان يصطنع النقد منهجا أدنى الى هذه الروح وأشكل بها ، فكان ذلك الوجه الآخر منه ، وهو النقد الانفعالى أو التأثرى •

فما شأن هذا اللون من النقد فى هذه المرحلة ، وما هى الاتجاهات الغالبة عليه فيها ؟

لقد كانت الحياة الأدبية مغمورة بجو الأدب القديم ، تملأ مثله آفاقها ، فلا جرم أن كانت هذه المثل هى المسيطرة على نقاد الشعر ، المتحكمة فى انفعالاتهم به ، اذ كانت هى التى كونت مزاجهم الفنى ، وطبعت ذوقهم الأدبى ، فهم عنها يصدرون ، وبها يقدرون • وبقدر مايكون الشعر قريبا من هذه المثل جاريا معها يكون اجدر باعجابهم • واذ كانت جزالة اللفظ ونبل العبارة وما الى ذلك من هذه الصفات المتعلقة بالصورة الشعرية ، أظهر هذه المثل واقواها لديهم فى تمثيل الشعر القديم ، كانت هى مناط الرضا ومبعث الاعجاب

على هذا جرى اكثر نقاد هذه المرحلة ، كما نرى صورة منه فيما كتبه أحدهم فى مجلة سركيس (سنة ١٩٠٦) بعنوان « طبقات الشعراء » ، موازنا بين شعراء عصره ، ولم يكد يرى فى الأصل الذى يبنى عليه هذه الموازنة الا القدرة على التعبير والمحافظة على الديباجة العربية ، أما ماعدا ذلك فلا وزن له عنده « فأسمى الشعراء تصورا وأوسعهم خيالا اذا عجز عن ابلاغ ما فى نفسه الى نفس السامع لايساوى عندى منزلة من ضعف تصوره وحسن

بيانه ، فالمعانى كثيرة ، والخيالات مملوءة بها اذهان العامة من الناس ، ولكن العقبة الكؤود براعة التصوير وقوة البيان • ومن هنا قال علماء البيان : البراعة فى اللفظ •• ومن تمام البيان المحافظة على الديباجة العربية ، فان عجز عنها الشاعر ، ولجأ الى الأساليب الافرنجية ضعفت قوة تأثيره ، وكان فى البيان العربى عيا »

وطبيعى أن يكون مثل هذا النقد ، المنبنى على هذا الأصل ، والقائم على هذا الاعتبار نقدا سطحيا لايتجاوز الظاهر •

على أن أتجاه النقد الى تصنيف الشعراء طبقات حسب منزلتهم الفنية ليس الا تقليدا لما اتجه اليه النقد من ذلك فى القرن الثانى للهجرة ، فهو فى حقيقته مظهر من مظاهر النزوع الى القديم ،والسير فى سبيله ، وقد فتن به نقاد هذه المرحلة ، وأصبح من الاتجاهات البارزة التى تلفت النظر •

ومن ذلك ما يذكره أحمد محرم فى مقدمة ديوانه عن السيد أبى النصر السلادى ، انه « عن له أن يجمع أشعار البلغاء فى سائر العالم العربى فى كتاب يسميه « عكاظ الأدب » ، ويبين فيه طبقاتهم ، فأظهر الجزء الأول من هذا الكتاب ، مبتدئا بسبع قصائد ، أطلق عليها اسم المعلقات ، على نحو ما صنعوا فى المعلقات السبع » ، وقد جعل أصحاب هذه القصائد أهل الطبقة الأولى من طبقات الشعراء المعاصرين •

كما نرى فى هذه المقدمة مثلا آخر يبين هذا الاتجاه فى نقد الشعراء الى جعلهم طبقات ، فيما حكته أن أديبا كتب فى مجلة المحيط الوضاء عام ١٩٠٤ عن الشعر والشعراء ، فأبان عن رأيه فى طبقات بعضهم ، وقال : « ان شعراء الطبقة الأولى بحسب تقسيمهم هم : محمود باشا سامى البارودى وحافظ ابراهيم وأحمد محرم ، ولا أزيد عليهم احدا » • وقد عقب أحمد محرم على ذلك بقوله : « على انى أخالفه فى ذلك ، فقد ظلم فى حكمه ، اذ أخرج صبرى وشوقى من هذا الصف ، وهما ما هما من علو الرتبة وشرف المكانة »

ولكنا نظلم النشاط النقدى فى هذه المرحلة اذا نحن لم نر فيه الا هذا الوجه ، فهو لم يقف عند هذه الاعتبارات ، ولم يقتصر على مثل تلك التصنيفات والمفاضلات ، وانما كانت له ــ الى جانب ذلك ــ نظرات متغلغلة واتجاهات أصيلة • وقد رأينا فى مقالنا عن « نشأة المذاهب الادبية فى الشعر العربى الحديث » أن مفهوم الشعر أخذ يتغير عند شعراء الاتباعية الجديدة ، كما رأينا شيئا من ذلك فى كلام شوقى فى مقدمة ديوانه • وهذه المقدمة تقدم الينا أشياء فى النقد تعد طريفة فى هذه المرحلة وكان جديرا ــ بما تؤذن به من روح نقدية نافذة ــ أن يصبح شوقى ناقدا من الطراز الأول ، لولا أن الشعر قد استغرقه ، وقد أخذته ملابسات حياته بنهج فيه غير الذى كان يتمثله ، كما رأينا فى مقالنا ذاك ، وانه نشأ على الرهبة من الكتابة والاشفاق منها ، وانقاد للوهم الذى أشار اليه فى تلك المقدمة ، وهو أن الشاعر لا ينثر ، كما أن الناثر لا ينظم • فبالرغم من تفنيده ذلك الوهم الذى « جاوز الشعراء فى الانخداع به حدا أضر بهم » على حد قوله ، فانه لم يكد ينتهى من هذا التفنيد وما ضرب له من الأمثال حتى قال : « على أنى كنت أول من انقاد بأزمة هذا الوهم ، وطالما أوذيت به• فكنت اذا عرضت لى كتابة أشفق منها ، وأجفل عنها ، فكان مثلى مثل الشاعر الفرنسوى الذى يحكى عنه أنه لما رأى أهل باريز يبالغون فى الحفاوة به ، ويكثرون من دعوته الى موائدهم ومجالسهم ، ليسمعوا حديثه ، على ظن انه يقول مالا يقول الناس ، بلغ به الاحتراس منهم الى أن كان اذا دعى الى وليمة حضر والقوم على المائدة ، فأكل صامتا ثم انصرف ، والقوم لم يفرغوا من الطعام ، فقيل له فى ذلك ، فقال : أنا على المائدة كأحدكم ، فاذا جلست أزاء مكتبتى فتصوروني كيف شئتم »

ويبدو أن هذا الاشفاق الذى كان يداخل نفس شوقى ازاء الكتابة ، والذى طالما أوذى به ، كما يقول ، بقى فى أعماقه ، لم يستطع أن يبرأ تماما منه ، وان استطاع أن يتغلب فى بعض الاحيان عليه ، وأن يتحرر بعض الشىء من سطوته ، فكانت هذه الطائفة من الكتب والقصص التى كتبها فى صدر حياته ، وقد بقى فيها شاعرا فى صورة ما، اذ احتفظ فيها بالطابع الفنى فى صورتها وموضوعاتها •

وفى بعض هذه الآثار تبرز روح شوقى الناقدة التى رأيناها فى المقدمة ، كالذى نراه فى كتابه « شيطان بنتاءور » الذى ظهر فى أوائل القرن العشرين ، وقد أجرى فى بعض فصوله شيئا من حديث الشعر والشعراء بين الهدهد والنسر ، فكان مما جاء على لسان النسر ما هو غض من الشعراء وازدراء بهم ، فيعترضه الهدهد قائلا : « انك لتزرى بأصحابك يامولاى ! » فيضع شوقى على لسان النسر هذه العبارات :

« ما كانوا لى أصحابا ، وهم ينزلون بالشعر عن رتبته ، ويجعلونه حيث لا يرضاه الأدب ، لا يمدحون محمدا ، ولا يهجون مذمما ، ولا ينظمون فى الطبيعة والتاريخ اللذين هما أم الشعر وأبوه ، ويخلطون كلمة باقية وأخرى فانية

هذا صاحبك الذى سير الامثال حكما والحكم أمثالا ، وجرى فى الشعر مع الغايات ، فسبق السابقين ، وبز القائلين ، يقول هذه الحكمة العالية ، ويرسل هذا المثل المحكم :

بذا قضت الأيام مابين أهلها
مصائب قوم عند قوم فوائد

وتراه يقول بعد ذلك :

نهبت من الاعمار ما لو حويته
لهنئت الدنيا بأنك خالد

وما احسن هذا الشعر ، وألطف هذا التصوير لو لم يتجرد فيه الشاعر من رقة القلب ، وكرم الشيمة ، فهو يبيح ممدوحه دماء العباد ، ويملكه أعمارهم ، وينوه بسفح الدماء وسفكها ، ويتمنى له بعد ذلك الانفراد بالخلد الذى كرهه أبوالعلاء لنفسه حيث يقول :

ولو انى منحت الخلد فردا
لما آثرت بالخلد انفرادا

فهلا هجر أبوالطيب الصناعة الى الروحانية التى هى حقيقة ورجاحة الموزون ٠

والروحانية لا تقوم على مثل هذه الجفوة والقسوة والغلظة ، لكن تكون بمثل ما قال فى مثل هذا المقام :

ترفق أيها المولى عليهم
فان الرفق بالجانى عقاب

تأمل يابنى هذين البيتين ، وانظر كيف هدمت الصناعة الأول ، ورفعت الروحانية الثانى ٠

فها نحن من هذه الفقرة ازاء صورة من صور النقد الانفعالى الذى يصدر عن حس فنى وشاعرية صادقة ، سواء فى ذلك ما عبر به شوقى عن رأيه فى الشعر عامة ، وهو ذلك الرأى الذى عرفناه من قبل ، وما سجل به ملاحظاته على بيتى المتنبى ٠ وان كانت صورة ماتزال قاصرة فجة ، ولكنا نستطيع أن نرى فيها ـ على أى حال ـ بذور النقد الانفعالى فى صورته المكتملة الناضجة الأصيلة التى أتيحت بعد للحياة الأدبية ، الى جانب أمثالها من الصور التى لم نستقصها ٠

٥

كان النقد الأدبى اذن فى فترة ما قبل الحركة الابتداعية نقدا يحاول ـ فى جملته ـ أن يسير فى السبيل التى كان يسير فيها النقد العربى فى تاريخه القديم ، ويصطنع الأساليب التى كان يصطنعها النقاد الأولون ، ويأخذ بالمثل والمقاييس التى كان يراها الأقدمون ، سواء فى ذلك النقد المنهجى والنقد التأثرى ، وان كنا نلمح فيه أحيانا لمحات جديدة ولكنها خافتة ٠

وكذلك تبدو لنا فى خلال ذلك ومضات تومض هنا وهناك ذات طابع جديد ، كانت تصدر عن الحياة الأدبية الأوربية ٠ ومهما يكن من شأن هذه الومضات فقد شاركت فى اضاءة السبيل والتمهيد للنهضة النقدية الحقة التى نشأت مع الحركة الابتداعية التى حاولنا أن نؤرخ لنشأتها فى حديثنا عن نشأة المذاهب الادبية فى الشعر العربى الحديث اذ اتاحت للناس أن يتبينوا شيئا من تلك التيارات النقدية التى تزخر بها الحياة الأدبية فى أوربا ، وذلك النشاط الدائب الذى يتناول هنالك الآثار الادبية ، فى أساليب مختلفة اختلافا بعيد المدى ، ويقومها بمقاييس وقيم جديدة ، بالقياس الى ماكان عليه الأمر من ذلك عندنا ٠

ولا نحاول هنا فى هذا المقال الذى نقف فيه عند رسم الخطوط الكبرى أن نتتبع هذه الومضات ونستقصيها ، ولكن لعل من أولها ما نشره المقتطف فى سنة ١٨٨٨ بعنوان : « الانتقاد » ، وقد عرض

فيه كاتبه أصول المسائل النقدية ، وشيئا من وجوه النشاط النقدى ، كما يتمثل فى الحياة الأدبية الأوربية . كما نستطيع أن نعد من ذلك كتاب قسطاكى حمصى الذى صدر فى مصر سنة ١٩٠٧ ، وسماه « منهل الوراد فى علم الانتقاد » . وهو كتاب يمثل المحاولات الأولى لجعل النقد الأدبى فى اللغة العربية فى أبان النهضة الأدبية ، علما له أصوله ومناهجه وقوانينه . وقد عرض فيه للنقد عند العرب والنقد عند الأوربيين ، ومزج فيه بين هذا وذاك ، وحاول أن يطبق على الأدب العربى مناهج النقد الأوربى .

ولكن هذه الومضات المتفرقة لم يكن لها بطبيعة الحال أن تغير من الطابع العام الغالب على النقد فى تلك المرحلة تغييرا ملحوظا ، وان كان من الطبيعى مع هذا ألا تذهب هدرا ، وأن يكون لها أثرها فى المرحلة التالية . وبذلك كان النقد فى جملته متسما بالطابع القديم

وكذلك كانت الحركة النقدية فى هذه المرحلة هينة لينة رخية رفيقة ، محدودة الآفاق . ومرد ذلك — فيما نحسب — الى أن النشاط الأدبى — على قوته نسبيا — كان ماضيا فى الحدود التى رسمها له الأدب القديم ، فى اطراد وهدوء ودعة ، لا يكاد يتجاوزها أو ينحرف عنها . فالنماذج الأدبية القديمة هى مثله العليا التى لا يطمح الى شىء غيرها والقيم الأدبية الأولى هى قيمه التى اصطنعها وحرص عليها ، كما استطاع الى حد كبير أن يحققها . ولذا كان فى جملته موضع التقدير والاعجاب ، لما أتيح له بذلك من التجاذب مع الاحساس العام . وانما كانت غاية النقد — فى معظم اتجاهه — أن ينظر الى أى مدى استطاع الشعر أن يكون أمينا لتلك المثل ، مطابقا لتلك النماذج ، محافظا على تلك الحدود . مستخدما فى أداء وظيفته المعارف اللغوية ، أو القوانين البلاغية ، أو ما الى ذلك ، أو صادرا عن الذوق الأدبى الذى كونه الأدب القديم وطبعه بطابعه .

وقد رأينا فى حديثنا عن مذاهب الشعر العربى الحديث أن الأثر الذى استحدثه عامل الاتجاه نحو الغرب فى الشعر ، وكان من نتيجته ظهور ماسميناه بالاتباعية الجديدة ، لم يكن من القوة والتغلغل والنفاذ بحيث يجعل من هذا الاتجاه مذهبا يملك القدرة الفعالة على الوقوف من الاتباعية الأولى موقف المعارض ، وانما كان فى حقيقة الأمر تحويرا لها فى بعض سبلها ، وانحرافا عن بعض أساليبها ، وفيما عدا ذلك بقى مرتبطا بها وفيا لها ، وبذلك كان التطور الأدبى تطورا هادئا وادعا لا يتسم بشىء من سمات الثورة التى ظهر بها الطور الثالث ، ومن ذلك انعدمت الخصومة بين المذهبين الا أشياء لا يؤبه لها ، بل كان الأمر بينهما فى جملته أمر مودة ومجاملة . وانعدام الخصومة على هذه الصورة من أقوى الأسباب فى ركود ريح النقد الأدبى

ولكن الأمر لم يلبث أن تحول تحولا واسع المدى ، وأخذ النشاط النقدى يغمر الحياة الأدبية فى قوة واصرار ، كما أخذ يسلك سبلا جديدة ، ويتخذ أنماطا مختلفة ، ويصطنع أساليب لم يكن له بها عهد من قبل ، وذلك منذ بدء تلك الحركة الأدبية الكبرى التى اصطلحنا على تسميتها بالابتداعية ، بظهور ديوان عبد الرحمن شكرى سنة ١٩٠٩ . وما قارن ذلك من انشاء الجامعة المصرية ، سنة ١٩٠٨ . فكان من هذين الحدثين الخطيرين فى الحياة الأدبية فى العالم العربى ما أتاح للنقد الأدبى فى مذهبيه : الانفعالى والمنهجى ، حياة جديدة حقا ، اذ أمداه بأسباب جديدة جعلته يمضى قدما ، ويغزو ميادين الحياة الأدبية المختلفة ، ويبث فيها روحا قوية غلابة جعلت من هذه الحياة عنصرا خطيرا من عناصر المجتمع العربى .

ومع ظهور الحركة الابتداعية ظهر النقد الانفعالى فى طور جديد ونشاط مختلف ، قوامه تلك الجماعة من الشبان الذين اجتمعوا على القيام بتلك الحركة وقيادتها . ومع نشأة الجامعة المصرية أخذ النقد المنهجى يستحدث سبيلا جديدة ، غير منهجية البلاغة واللغة ، وبذلك كان كل من هذين الحدثين الخطيرين فى حياتنا الأدبية مرتبطا بأحد المذهبين الكبيرين اللذين يتوزعان النقد الأدبى .

٦

أما الابتداعية فكانت تقوم على ثقافة جديدة ، أقبل عليها جماعة من الشبان واستغرقوا فيها ، وتكون بها مزاجهم العقلى وحسهم الفنى . وكانوا شعراء كتابا ، قالوا الشعر الجديد ، وكتبوا

الفصول المختلفة فى الدعوة الى هذه المدرسة الجديدة وتحليل مبادئها ، والمنافحة عنها ، ومهاجمة خصومها ، فى حماسة بالغة وايمان قوى واصرار شديد .

وهذه الثقافة الجديدة نستطيع أن نتمثل صورة منها فيما كتبه العقاد ، أحد طلائع هذا المذهب وأئمته . فقد كتب فى كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم فى القرن الماضى » عن الجبل الناشىء بعد شوقى انه « كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الانجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر ، وهى — على استفادتها من قراءة الأدباء والشعراء الانجليز — لم تنس الالمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين . ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطىء اذا قلت أن هازلت هو امام هذه المدرسة كلها »

●

وفى موضع آخر عرض العقاد لشىء من تفصيل هذا الاجمال ، وذلك فى الكلمة التى تحدث فيها عن المازنى ، فى الحفل الذى أقيم لذكرى الأربعين له ، اذ عرض فى هذه الكلمة لمطالعات المازنى فى مرحلة تكوينه . ونستطيع دون حرج أن نرى فى هذه المطالعات صورة من مطالعات الجماعة كلها . وسنرى بعد مدى الصلات الوثيقة التى كانت تربطها وتوحد بينها . قال :

« كان من مطالعاته الأوربية فى هذه الفترة دواوين بيرون وشلى وشعراء البحيرة ، عدا شكسبير الغنى عن الذكر فى هذا المقام . وكان يقرأ مع الشعر نقد الشعر وتاريخ الأدب فى كتب النقاد الممتازين والمؤرخين المأثورين ، وأحبهم اليه هازلت وأرنولد وماكولى وسانتسبرى ، وطائفة من كتاب المقالة الأدبية والعجالة النقدية الاجتماعية ، أمثال شارلزلام وسويفت وأديسون ، وأخوان هذا الطراز . واحب الروائيين اليه نخبة من فحول فن الرواية كوالتر سكوت وديكنز وثاكرى وكنجزلى »

هذا هو الأساس الثقافى الأوربى للحركة الابتداعية ، وهو مزاج من الأدب فى فنونه وآفاقه المختلفة ، ومن النقد الأدبى فى مختلف مذاهبه وطرائقه ، ومن النقد الاجتماعى وهو وثيق الصلة بالنقد الأدبى .

●

على أن هذه الجماعة التى أحدثت فى الحياة الادبية تلك الهزة القوية ، والتى قادت النقد الأدبى فى هذه المرحلة ، لم تكن بمعزل عن الثقافة الأدبية العربية ، بل اقبلت عليها اقبالا واعيا بصيرا فى منابعها الأصيلة ، فكانت أحد المكونات الأساسية لشخصيتها الأدبية ، مما نرى أثره واضحا جليا فى جميع ما يصدر عنها من شعر رصين وكتابة جارية مع الأسلوب العربى المحكم ، منذ أول قيامها ، كما كانت هذه الثقافة مصدر وحى شعرائها فى بعض الأحيان ، كما نرى ذلك فيما قدم به العقاد لاحدى قصائد ديوانه الذى أصدره سنة ١٩١٦ ، اذ يقول:

« كنا نقرأ ذات يوم أنا وصديقاى الشاعران النابغان : المازنى وعلى شوقى ، قصيدة ابن الرومى النونية التى يمدح بها أبا الصفر ، ويقول فى أولها « أجنت لك الورد أغصان وكثبان » ، فلما فرغنا من تلاوتها ، وقضينا حق اطرائها ونقدها ، خطر لنا أن يعارضها كل منا بقصيدة من بحرها وقافيتها . وقد فعلنا ، فنظم المازنى قصيدته فى مناجاة الهاجر ، ونظم شوقى قصيدة فى هذا المعنى ، ونظمت هذه القصيدة « الحب الأول » فأهديتها روح ابن الرومى »

ونستطيع أيضا أن نرى صورة من هذه الثقافة فى كلمة العقاد تلك التى تحدث بها عن المازنى فى حفل ذكراه ، اذ يقول :

« أما مطالعاته العربية فقد كان آثرها لديه فى الشعر دواوين الشريف الرضى وابن الرومى والمتنبى وكان آثرها لديه فى البلاغة المنثورة كتب الجاحظ والجرجانى والاصبهانى ، مع مراجعة متكررة لأمهات الأدب الكبرى ، كالأمالى والكامل والبيان والتبيين والعقد الفريد والاغانى ونهج البلاغة ، وما جرى مجراها فى موضوعها ، وان لم يبلغ مبلغها فى حجمها وطبقتها »

وهذا هو الأساس الثقافى العربى ، وهو بعض ما يفسر لنا اتجاه هذه الجماعة الى الجزالة وقوة العبارة وصفاء الأسلوب ، كما يفسر لنا ما يقرره امام الابتداعية ، عبد الرحمن شكرى ، فى غير مناسبة ، من أن شعراء الجاهلية وصدر الاسلام أصدق عاطفة وأسلس عبارة وأجزل أسلوبا ، وايثارهم على من عداهم من الشعراء المتأخرين عنهم٠

تلك هى جملة القول فى الثقافة التى قامت عليها الحركة الابتداعية ٠

وقد كانت هذه الثقافة من أقوى الروابط التى جمعت بين أفراد هذه الجماعة ، ووثقت ما بينهم، اذ أحاطتهم بجو روحى واحد ، وغمرت عقولهم ومشاعرهم بمثل واحدة ، وملأت قلوبهم ايمانا برسالة واحدة ، ووجهتهم نحو هدف واحد ٠ وفى كلمة العقاد تلك نرى صورة من هذا الاتفاق فى الثقافة والاتجاه الأدبى ، اذ يقول ، وهو يتحدث عن بدء الاتصال بينه وبين المازنى ، ثم شكرى :

« ٠٠ ولقيته رحمه الله فى هذه الفترة ، (ويحدد هذا اللقاء بعد قليل بأنه بعد مضى سنتين من تخرج المازنى فى مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩٠٩) ولقيت الاستاذ عبد الرحمن شكرى بعد ذلك بشهور قليلة ، على أثر عودته من البلاد الانجليزية ٠ فمن عجيب التوفيق أن يكون شكرى من الاسكندرية ، وان يكون المازنى من القاهرة ، وأن أكون أنا من أسوان ، ثم نلتقى على قدر ، وعلى اتفاق فيما قرأناه ، وفيما نحب أن نقرأه ، مع اختلاف فى حواشى الموضوعات ، من غير اختلاف على جوهرها ، وكل ما هنالك زيادة عند بعضنا فى ايثار القصة، أو زيادة فى ايثار الشعر ، أو زيادة فى ايثار الفكريات والتأملات ، وقد يتغير الدور والترتيب أحيانا فى هذه الزيادات »

●

أما احساس هذه الجماعة ، أو هذا الثالوث الأدبى ، بقوة العلاقة التى تجعل منهم أصحاب رسالة معينة فى الأدب والنقد الأدبى ، يلتقون عندها ، ويصدرون عنها ، وتجتمع جهودهم حولها، ويأخذون فيها أنفسهم بمثل عليا لا يتسامحون فيها فأمر لا نفترضه افتراضا ، بل يقرره تاريخ الحركة الابتداعية ، ويؤكده ديوان شكرى حين يقدم لنا هذا المعنى بمقدماته التى شاركوا فى كتابتها ، وبمثل هذا الاهداء الذى صدر به الشاعر الجزء الثالث منه :

« صديقى الاغر ، الاستاذ الاديب ، والشاعر الجليل ، ابراهيم عبد القادر المازنى

أهديك هذا الديوان هدية ود انشدك فيه قول ابى تمام :

وقلت : أخ ! قالوا : أخ من قرابة ؟
فقلت لهم : ان الشكول أقارب
نسيبى فى عزمى ، ورأيى ، ومذهبى
وان باعدتنا فى الأصول المناسب

وفى مقدمة الجزء الخامس يعرض شكرى لما تردد فى بعض الاوساط الأدبية من أن المازنى أخذ بعض قصائده عن شعراء غربيين ونسبها لنفسه ، ثم يقول فى التعليق على هذا : « ولو كنت أعرف أن المازنى تعمد أخذها لقلت انه خان أصحابه بهذه الأعمال » ، فهو بهذه العبارة يعتبر انحراف واحد من الجماعة عن المبادىء التى أخذوا أنفسهم بها خروجا عليها ، وخيانة لها ٠

وبذلك كله أخذت الابتداعية تمارس نشاطها النقدى ، فى بيان المفاهيم الجديدة للأدب ، وفى تهجين المفاهيم القديمة ، وفى التعرض لآثار الشعراء الأقدمين بالتحليل والتقييم ، وتناول شعراء المدرستين السابقتين : الاتباعية والاتباعية الجديدة بالنقد العنيف ، وبذلك نشبت الخصومة حادة عنيفة متصلة بينهم وبين أصحاب هاتين المدرستين وأخذت المعركة بين الجديد والقديم تأخذ مكانا ظاهرا فى الحياة الأدبية ، وتثير طائفة جديدة من المسائل ، وتتكشف عن صور رائعة من النشاط الأدبى والفكرى ، مما لا يتسع هذا الفصل لأكثر من هذه الاشارة المقتضبة العاجلة اليه ٠ وهو جدير أن يكون موضوع دراسة مستقلة مستوعبة مستفيضة ٠

٧

أما الحدث الكبير الآخر الذى يرتبط بتاريخ النقد الأدبى الحديث ارتباطا وثيقا ، والذى لا يسعنا بأى حال أن نغفله أو نرجىء الحديث عنه فهو انشاء الجامعة المصرية ٠

وقد كان انشاء هذه الجامعة سنة ١٩٠٨ ، كما قلنا ، أى فى تلك الفترة التى ظهرت فيها الحركة الابتداعية ، وكان انشاؤها مرتبطا بالنهضة العربية الاسلامية التى تحدثنا عنها من قبل ، اذ كان استجابة لحوافزها ، ومظهرا من مظاهر التعبير عنها • واذ كانت هذه النهضة آخذة بطرف من القديم ، متجهة الى احيائه ، مستشرفة نحو الجديد الذى تمثله الحضارة الأوربية ، كذلك كانت هذه الجامعة تمثل عناصر هذه النهضة ، فهى مزاج من الشرق والغرب ، ومن القديم والجديد ، فى مناهجها ودراساتها وأساتذتها •

وكذلك كان شأن الأدب العربى فى هذه الجامعة فكان درس هذا الأدب مزاجا من القديم الذى يعنى بدرس النص الأدبى وتفهمه وتذوقه ، ومن المنهج الجديد الذى جاء به الاساتذة المستشرقون ، والذى يصوره طه حسين فى مقدمته لذكرى أبى العلاء بقوله : « فاذا ألوان من الدروس لم أعرفها من قبل واذا فنون من النقد لم يكن لى بها عهد »

كان أساتذة الأدب العربى يمثلون هذه الناحية وتلك ، كان منهم من يمثل الثقافة العربية القديمة ولكنهم كانوا الى ذلك يذهبون ذلك المذهب من التجديد الذى كان يذهب اليه الشيخ محمد عبده، مثل الشيخ المهدى • وقد وصفه تلميذه الدكتور طه حسين فى الفصل الذى كتبه عنه فى حديث الاربعاء بأنه « لم يكن من أنصار القديم ، ولكنه لم يكن من أنصار الجديد ، وانما كان وسطا بين هاتين الطائفتين • كان يزدرى أنصار القديم ويغلو بعض الشىء فى ازدرائهم ، وكان يراهم خطرا على الرقى العقلى وعلى الحياة الصالحة ، كما انه لم يكن يحب الغلاة من أنصار الجديد ، بل كان يتبرم بهم كثيرا، ويراهم خطرا على الحياة الاجتماعية والدينية بوجه خاص » •

وكان منهم من يمثلون العقلية الغربية والثقافة الأوربية مثل كارلو نلينو • ونستطيع أن نتبين منهجه فى درس الأدب العربى فى الجامعة المصرية فى مجموعة محاضراته فيها سنة ١٩١٠ — ١٩١١ والتى نشرت أخيرا فى مصر بعنوان : « تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية » وان نرى الى أى حد استطاع فى هذه المحاضرات أن يطبق منهجية تين ، ويفسر ظواهر الأدب العربى على ضوء تلك العوامل الثلاثة التى يقول بها ذلك العالم الايطالى •

وقد كان أسلوب نلينو فى هذه الدراسة شيئا طريفا فى بابه ، فى ذلك الوقت ، فتن به طلابه ، فأقبلوا عليه ، على الصورة التى يصورها الدكتور طه حسين — وكان أحد أولئك الطلاب — فى المقدمة التى كتبها للنشرة العربية من ذلك الكتاب ، وقال فيها إنه احدث فى نفوس تلاميذه أعمق الآثار ، وطبع حياتهم العقلية بطابع النقد الحديث

وهكذا اتخذ النقد الأدبى لونا جديدا من المنهجية بنشأة الجامعة المصرية ، ولعل من أول الآثار التى تعد تعبيرا عن هذه المنهجية كتاب ذكرى أبى العلاء لطه حسين

ولكن هذه المنهجية الجديدة لم تقف عند هذا الحد ، ولم تقتصر على هذه الصورة ، وانما تفرقت بها السبل ، واتخذت الالوان المختلفة ، مما لايتسع هذا المقال — وليس به الا أن يرسم الخطوط الكبرى ويعين الاعلام البارزة — لشىء منه ، وهو جدير على كل حال بالدرس المفصل والبحث العميق المتغلغل •

مذكرات عن التصور والحكم

بقلم جون وين
ترجمة : عبد الرازق يسرى

العقل البشرى مخلوق بحيث تكون له القدرة على النمو ، ويرجع بعض نموه إلى مجهوده الذاتى
« إيفور وينترز »

« انما وجد الادب لتقرير الحقيقة » هذه عبارة يعتبر ذكرها مبدئيا من الأمور الجوهرية ولكنها لن تكون ذات فائدة كبيرة لنا مالم نسائل انفسنا : لتقرير اى حقيقة ؟ ولتقرير حقيقة ماذا ؟

فقيمة الصحافة مثلا تقاس بمقدار صدقها فى ذكر الحقائق الموضوعية ، ومن الأمور المتفق عليها فى حضارتنا ان اكثر الصحافة منحرف لأنها تنشر الحقائق التى يبدو انها تستهوى الذين يمولونها ، ولذا فهى لاتعتبر صادقة كل الصدق فى كثير من الاحيان . والاعلان الذى يستخدم الاساليب الفنية للصحافة رغبة فى بيع منتجات معينة لاينتظر منه أن يكون صادقا بالمعنى المذكور والقانون يتطلب فى الاعلان الا يذكر اكاذيب صارخة وعند ذلك ينتهى الأمر . والادب ـ ونحن هنا نستخدم كلمة الأدب وفقا لما هو متفق عليه رغم أنها كلمة ثقيلة نوعا ما ، بمعنى الكتابة التى لها صفة الدوام والقيمة ـ نقول والأدب هو الحقيقة وهذا ما يجعله أدبا ، أما اذا ذكر الكاتب أكاذيب عن المواد التى يعالجها أو أخذ فى استثارة العواطف أو فى التملق أو فى تقديم معلوماته عن الحياة الانسانية بصورة مزرية فانه يحكم على نفسه آليا بخروجه من نطاق بحثنا . فقد يكون ما يكتبه مربحا أو يكون مسليا أو خلابا ولكنه لايكون ادبا .

•

أما وقد قلنا هذا فاننا نكون قد بدأنا ولكننا لانكون قد فعلنا شيئا اكثر من البدء . وقد قيل « ان أصدق الشعر أكثره ادعاء وزيفا » وهذه العبارة المتناقضة قد احتدم حولها الجدال واعمل

الناس فيها فكرهم وقلبوها على كل وجه منذ ان ظهر أدب الخيال وصار نشاطا انسانيا قائما بذاته. ولقد كانت المشكلة وماتزال هى نوع الحقيقة التى نطلبها من كتابنا ، والى أن نعرفها فمن الصعب أن نجد اساسا للثناء عليهم أو لملامتهم ، فالأدب ليس هو العلم اذ العلم يخبرنا عن العالم المادى ، أماالادب شأنه شأن الفنون الأخرى ، فانه يخبرنا عما فعل الناس بالحياة فى هذا العالم . وان كان واقعيا فانه يخبرنا عما يعتقد الكاتب أنه الحقيقة الموضوعية الخاصة بالبيئة التى رأى الكاتب نفسهموجودافيها ومادام كل شىء مرتبطا بمظهره الخارجى فليس هناك بالطبع مثل هذه الحقيقة الموضوعية . فالمسكن الكائن عند مشارف شيفيلد ربما يبدو جحيما فى نظر فنان من تشيلسى أو جنة فى نظر العامل الصينى أو يبدو محتملا بالنسبة لساكنيه .ووجهة نظر كل منهم صحيحة من زاويته وكل وجهة من الوجهات الثلاث هى « الحقيقة » ومن جهة اخرى اذا لم يكن الأدب واقعيا بل خياليا أووهميا فانه يهدف الى أن يقول لنا الحقيقة عن احلام الانسان ومطامحه لا عن ظروفه الموضوعية ، ومنه نعرف ما تحتاجه الكائنات البشرية لا ما لديها أو ما نظنه لديها ،فقد يجد الجنس كله فى بعض الاحيان ضرورة للحياة حقبة كاملة مرة ثانية فى عالمالخيال لكى يحصل من ذلك على قيمة تصورية كاملة .

•

ولهذا نجد العصور الوسطى قد وجدت مرتين ، مرة منهما باعتبارها فترة حقيقية من الزمن تمتد من حوالى القرن الثانى عشر الى الخامس عشر ، ومرة كتجربة تصورية . وقد بدأت حياتها الثانية فى منتصف القرن الثامن عشر وهى تكاد تنتهى فى وقتنا الحاضر ، أى أنها تبدأ من ظهور كتاب « بقايا الشعر القديم » للأسقف بيرسى وتشمل تشاترتون وولبول وسكوت ثم تنحدر من تلكالقمة الى تشستر بيلوك وهوليود. وفى هؤلاء نجدالسيرة الكاملة لحياة الحقبة الثانية .

•

ولقد كانت فكرة العصور الوسطى التى برزت اثناء هذه الحياة الثانية فكرة وهمية بطبيعة الحال كما كانت تزييفا تاما لمميزات الحياة فى تلك الحقبة غير أن من الخطل نقد هذا الزيف بعقلية فيها تعال أكثر مما ينبغى حتى لو كانت آثار الخداع المبين قد ظهرت عليها . فقد كان الأسقف بيرسى يعرف مثلا أن القصائد التى نشرها فى مؤلفه « بقايا الشعر القديم » ليست مطابقة تماماللأصول الموجودة فى المخطوطات القديمة أو المأخوذة عن الفلاحين . وقد أضاف اليها شيئا من التحسينات لأنه كان يحبها لما فيها من مميزات . وقد اراد ان تبرز هذه المميزات فى صورة ابلغ من ذى قبل . فالعصور الوسطى لم تكن فى نظره عصورا وسطى بدرجة كافية ، ولم تكن قصص الفروسية والحب الرومانتيكى رومانتيكية بدرجة كافية . ولكنه حين فشل فى أعطاء قرائه الحقيقة الموضوعية الدقيقة عن عقلية العصور الوسطى الشعرية افلحفىاعطائهم شيئا صادقا جدا عن روح الرومانتيكية فى القرن الثامن عشر حتى أن ديوان قصائده المختارة شغل مكانه فى صفوفالأدب لابين دراسات القرون الوسطى . وهناك جفوة فى زماننا هذا بين الاثنين مع انهما شريكان كانا يعيشان معا فى زمانه .

وتدل محاولة طبع الأدب فى القرن الثامن عشر بطابع العصور الوسطى على نظرة تصورية كان يشعر أهل ذلك الزمان بحاجة ملحة اليها لأنهم – وقد وقعوا فى شراك عصر التفكير المنطقى ، ولم يكن أمامهم الا حفنات اتربة الثورة الصناعية ومغامرات الاستعمار الآثمة – وجدوا أو ادعوا أنهم وجدوا صفات فى حضارة اجدادهم البعيدين كانت عقولهم تشعر بلذة فى التفكير فيها . ولقد كانادب القرن الثامن عشر كله يحمل آثار بحثهم هذا عن مخرج مما كانوا فيه (وأنا لا اسمى هذا «تهربا» لان كلمة التهرب كلمة سخيفة بشعة جدا) .ووصف سكان الجزر الجنوبية فىكتاب « رحلات هوكويرث البحرية » قد اصطبغ بصبغة عاطفية شديدة كان يعرف هوكويرث مقدارها حيث انه كان يبدأ بالبيانات الموضوعية الجافة التى أخذها من كوك وبارنكس وسولانجر (ولم ير احد ان كلام كوك نفسه يستحق النشر حتى سنة ١٨٩٣ كما انالناشر لم يكن من رجال الأدب بل كان ضابطا بحريا) . ولكن رحلات هوكويرث البحرية وان كانت تزخر بأحلام اليقظة الا انها تحتوى على الحقيقة ، لا الحقيقة فيما يختص بالبحار الجنوبية بل الحقيقة عن انجلترا وهكذا لكى تعرف اخلاق الانسان يجب أن تعرف أوهامه التعويضية وأعماله ذات المسئولية.

ولكن أليس للمعايير دخل هنا ؟ اذا كانت الاوهام التى لايركن اليها صادقة واذا كان الأدب كذلك يرحب بكل نوع من الحقيقة ، ألا يترتب على ذلك أن يصبح أى كتاب مثل أى كتاب آخر ؟ لقد جعل هذا السؤال يبرز شيئا فشيئا منذ أن بدأت أحدد موقفى ، ويجب أن أجيب عليه قبل ان أواصل البحث • ولكن الجواب لسوء الحظ ثقيل مربك ولو كنت قادرا على حل جميع المشاكل فى بضع جمل واضحة لبادرت الى ذلك ولفقدت فى تلك الحالة الدراسات الأدبية – لا سيما تلك التى تعتبر وسيلة الى التعليم العالى – كثيرا من أهميتها وتشويقها فالحقيقة أن هذه المسألة بالذات هى التى تجعل النقد الأدبى نشاطا أخلاقيا ونشاطا تصوريا كذلك •

اننا حين نفكر فى أوهامنا التعويضية يمكننا أن نرى بوضوح كاف اى الاوهام تافهـا فاسدا لايركن اليه وعلينا ان نكبحه ، وايها يمثل تمثيلا اصيلا القيم التى نحاول او يجب ان نحاول ادماجها فى حياتنا العملية • وهذا النوع من « الفرز » جزء هام من حياة الفرد الأخلاقية • والناقد الذى يحاول اجراء ذلك فى ميدان الأدب انما ينقل نفس النشاط الى عقلية الجنس كله بدلا من عقليته وحده • واذ ذاك يجد أنه فى حاجة الى الشعور بالواقع والى دقة الحس والسماحة وفوق كل شىء الى حب الحيوان البشرى حبا أصيلا • فالنفور البيوريتانى من النفس ، وهو الذى يجفل من معرفة عرقه وقذارته ثم يطرح هذا النفور فى سلسلة من الهجمات على الناس ، نفور مدمر للاحساس الأدبى كما هو مدمر للاحساس الخلقى لأنه هكذا بالفعل • فمدرسة النقد المنافق التى تبحث عن « النضوج» والتى تتهم كل كتابة يتصادف انها لاتحبها بالفساد وبأنها لايركن اليها انما تحرق نفسها خلال بضع سنين ، فهى لاتستطيع البقاء لأن طبيعة الأدب بأكملها تقف منها موقف المقاومة •

هذه هى مشكلة النقد الرئيسية وهى السبب فى أنه فن صعب • ونحن بحكم الضرورة نطبق المعايير الخلقية على الأدب ولكننا اذا سمحنا لانفسنا بتطبيق هذه المعايير بطريقة تناقض تجربتنا الانسانية فمآلنا الضياع ، وقد عمل فريق من أقدر النقاد على الوصول بطريقة ملتوية الى موقف يتطلبون فيه أدبا يتجاهل الحقيقة • حتى ان صموئيل جونسون الذى يعتبر فى رأيى أعظم نقاد الأدب الانجليز قد انزلق لحظة الى هذا التفكير المرتبك المحزن عندما اخذ يناقش ما اذا كان موت كورديليا فى مسرحية الملك لير مناسبا أو غير مناسب قائلا :

« ان المسرحية التى يفلح فيها الخبثاء ويخيب الفضلاء قد تكون جيدة بلا ريب لأن هذا تمثيل عادل للحوادث العادية فى الحياة الانسانية •ولكن بما ان كافة الكائنات العاقلة تحب العدالة بطبيعتها فانه لايمكن اغرائى بسهولة على الاعتراف بأن مراعاة العدل تجعل المسرحية اسوأ منها الآن أو انه اذا روعيت صفات الكمال الأخرى كذلك فان جمهور المشاهدين لن يخرج دائما مسرورا من النصر النهائى للفضيلة المضطهدة اكثر من سرورهم الحالى »

ولغته هنا مرتبكة بعض الشىء • حسن جدا أن يقول « تمثيل عادل » غير ان الأولى بنا ان ننظر الى « العدالة » ، فانه لأمر شاذ بالنسبة لجونسون أن يخطىء هكذا بحيث يحق لنا أن تساورنا الريبة فى أن يكون هذا نتيجة انحراف عاطفى شديد جدا • فقد كان موت كورديليا محزنا له بصفة خاصة • وقد شعر بما يكاد يكون حنقا شخصيا عندما وجد ان شيكسبير لم يستمد هذا الأمر من المصدر الذى أخذ منه المسرحية بل اخترعه ليضفى ظلمة تراجيدية أشد على الفصل الخامس • وقد ابتهج جونسون لاتفاقه فى هذا الرأى مع رواد المسرح العاديين فى القرن الثامن عشر • وقد كانت ترجمة ناحوم تيت للملك لير مسيطرة على المسرح فى ذلك الوقت كما ظلت بعد ذلك بوقت طويل • وفى تلك الترجمة كانت كورديليا تستمر فى الحياة • وما دامت « كافة الكائنات العاقلة تحب العدالة » على حد قول جونسون ، فمن المعقول ادخالهـا فى المسرحية • واذا كانت الحوادث العادية فى الحياة الانسانية غير معقولة وغير سليمة وغير رحيمة ، فانها أجدر بالاستنكار • هذه صرخة من القلب مفهومة جدا من رجل تتدخل عواطفه فى الموضوع تدخلا بالغا ، وهى تساعدنا على ان نعطف على مثل هذه الانحرافات فى الحكم متى وجدناها فى حالات أخرى كما فى حالة النقاد الماركسيين الذين يكدحون لاظهار تشيكوف بمظهر المصلح الاجتماعى التقدمى الذى يقف من ملاك الاراضى المعارضين موقف الاستنكار والسخرية الواضحين • او فى حالة الآتين من بيوت تمارس الكبت ممن يحاربون بكل

قواهم من أجل الحرية الجنسية وينادون بأن كل كتاب يصف العملية الجنسية يعتبر من الروائع ، أو فى حالة اهل الطبقة الوسطى الذين يسكنون الضواحى والذين نشأوا بين اسوار خضراء ممن يعتبرون أى كتاب أو مسرحية أو فيلم عن عمال المصانع مفاجأة سعيدة .

●

هؤلاء جميعا يتخذون الأدب اداة لتحقيق امانيهم مثلهم كمثل جونسون حين اراد الابقاء على حياة كورديليا مع التضحية بأضخم مأساة فى اللغة لأنه لم يستطع أن يتحمل الألم الذى يترتب على موتها، ولو انه اعترف صراحة بأن هذه سنة الحياة ، وهذه احدى خصائصه ، وهى صراحة من النادر جدا ان نجدها عند الماركسيين او عند دعاة الحريةالجنسية أو عند المبالغين فى التعلق بالعمال . فهم يرتكبون الخطأ الذى لم يرتكبه جونسون وهو الخلط بين أمانيهم الشخصية وبين الطبيعة الموضوعية للأشياء فعلى حين انه اقتصر على القول بأن النهاية السعيدة تزيد من تمتع المشاهدين بالمسرحية وبأنه لم يكن من السهل اغراؤه بأن ذلك يقلل من قيمة القصة الخيالية ، نجدهم يؤكدون بجرأة ان نوع الكتابة الذى يرضى أرقى اذواقهم هو الحقيقة ، فهم لايودون أن يفتحوا عقولهم على أنواع جديدة من التجربة ، وبدلا من ان يروا ان الأدب نشاط انسانى أوسع من منهجهم ، نجدهم يريدونه دعاية عن الاشياء التى يتصادف أنهم مهتمون بها هؤلاء كنقاد فاشلون فاذا كانوا كتابا كما يحدث فى كثير من الاحيان ففشلهم اكبر مهما ارتفع استحسان ابواقهم .

●

ان الانسان محتاج الى الاتزان فضلا عن قدر رائع من اللياقة والذوق ليكون كاتبا مجيدا ، هذه هى الحقيقة المتواضعة التى تكمن وراء مطالب كمطالب ميلتون حين يقول « ان من يرجو كتابة شعر يستحق الذكر عليه ان يكون فى حد ذاته قصيدة شعرية صادقة » فكم من كاتب اكتشففى مرحلة منمراحل حياته ان تحوله الى فنان اديب أفضل من ذى قبل يرتبط ارتباطا لافكاك منه بتحويل نفسه الى انسان أفضل . اما الخطوات الأولى التى من قبيل تعلم صياغة الكلام واتقان اساليب النثر او الشعر الفنية المبدئية فى القصص أو الدراما فمن الممكن أن يقوم بها عقل غارق فى الأنانية ، غير أنه لايستطيع متابعة الخطوات التالية اذ يجد الكاتب ان عليه ان يتخلص من شخصيته الأصيلة ويدرك معنى ان يكون شخصا آخر ، ثم يدرك بالتدريج ان الانسانية تتكون من أولئك الذين يكتنفهم الغموض فان رأى انهم ممقوتون مخيفون حقيرون كان عليه اما أن يتوقف عن أن يصبح كاتبا واما أن يستقر فى مستوى الروايات البوليسية . (وهذا المستوى مسكون بكثيرين ممن لم يكتبوا اية رواية بوليسية قط بما فى ذلك بعض من يسمون أنفسهم شعراء)

ومن جهة أخرى اذا اكتشف الكاتب انه يعمل بصفة اساسية كما يعمل الناس وانه يرجو لهم الخير فان النوائب التى قد تحيق بهم تصيبه بالهلع . وهذا هو البرزخ الذى يفصل الكاتب التراجيدى عن الكاتب الانتقادى الساخر . وكل كاتب ناضج يحس بهذا الشعور التراجيدى حتى ولو لم يكتب مأساة قط . فاهتمام الكاتب بالناس يعنى تأثره تأثرا عنيفا بالأذى الذى كثيرا مايصيبهم ويعنى فى نفس الوقت انه يغتفر لهمانتاجهذاالقدر من الأذى الذى يراه فى طبيعتهم ، ولا يستطيع الكاتب التخلص من هذا الاهتمام بالناس فى كل مرة يكتشف فيها لونا جديدا من الوان جشع الانسان وغبائه .

« فالحب الذى يتغير عندما يجد مناسبة للتغيير ليس بحب »

●

أما وقد استعملت كلمة (حب) فانى اجد نفسى على قمة من قمم البلاغة ليس وراءها مجال للتقدم .

ان الرسامين يحبون الألوان والاشكالوالموسيقيين يحبون الأصوات . والكتاب الذين يستخدمون اداة اللغة التى طوعتها لهم افواه مالا يحصى عدده من الناس والذين مادتهم المغامرات التى يقوم بها الناس والكوارث التى تحيق بهم يجب عليهم أن يحبوا الناس . والكتابة الوحيدة التى تعتبر رديئة حقاهى التى لايظهر فيها اى اثر لهذا الحب . فمناقشة الفجور مثلا ليس منها ضرر بليغ لأن الانسان يمكنه أن يحب الانسانية مع تسليمه بانها تتسم بالشهوانية فى كثير من الاحيان . ومن جهة أخرى فان العادة الشائعة ، عادة استغلال الكتاب للعنف ،

عادة خبيثة لأنها تتلذذ من التركيز على أشد الخصائص البشرية سلبية . فلو ان الشهوة اختفت من الوعى البشرى لانقرض الجنس البشرى فى مدى عددقليل من السنين . أما اذا اختفى العنف والقسوة اى اذا وجها الى اوجه للنشاط لاضرر منها كالالعاب فمن هو الخاسر ؟ واو أننى رأيت عصابة من الشباب قادمة نحوى فى ليلة ظلماء فلن تزعجنى بصفة خاصة فكرة تراودنى بأنهم ربما كانوا يقرأون كتبا أو يرون أفلاما ألهبت رغبتهم فى الجنس الآخر ولكن لو اخبرتنى انهم كانوا يقرأون عن جيمس بوند أو مايك هامر(1) فسرعان ما ألوذ بالفرار . (وردا على

(1) من شخصيات قصص التجسس والروايات البوليسية .

اعتراض ظاهر متوقع أقول ان نفس الشعور كان يتملكنى لو كنت امرأة لأن الاغتصاب نوع من العنف أكثر من ان يكون شكلا من اشكال المتعة الجنسية) ومثل هذه الكتابة (التى لااثر فيها لحب الناس) تنم عن احتقار اساسى للانسانية فيه استغلال الدوافع التى تجعلها تهدم نفسها بنفسها ، كما يستغل المرء شراهة الخنزير بقرع وعاء طعامه ليدعوه الى حظيرته . والكاتب الحقيقى يعرف ان الانسانية لديها هذه الدوافع كما يعرف المزارع الخير ان الخنازير حيوانات شرهة ولكنه يعلم ان لها صفات أخرى كذلك والشاعر الذى قرر ان كورديليا يجب ان تموت كان يعرف ايضا ان ميراندا يجب أن تعيش .





للشاعر التركي : رضا توفيق
ترجمة : أكمل الدين محمد إحسان
رسم سعد عبد الوهاب

ذات مساء كنت خارج المدينة هائما
حسبت الارجاء قد سكنتها الحور العين .
وكلما رنوت حائرا الى تلك الأرض الموحشة
حسبتها قد شحنت بأسرار الحسن والجمال .

●

كانت الجبال والصخور تسير اينما كنت اسير .
وكل شجرة تسحب اذيال ظلها ،
فاعتقدت أن كل الأشياء ترانى
وحسبت الكون سعيدا بوجودى .

●

منذ الأزل فى ذلك المكان النائى
يتهدهد ذلك الجدول الرطيب ،
حيث أفضت الى تلك الغابة بسرها
وحيث ظننت أن شبابى قد دفن فيها .

●

كانى باشجار الصنوبر عنقاء فتحت جناحها !
وكانى بالمروج .. سماء ازدانت بكواكبها !
وكانى بالزهور .. الغاز خفى سرها !
فحسبت كل ما ارى سحرا .

●

هذه هى أيام الغرام حيث تتردد انغام البلابل .
حيث تسرى فى روضة السرو ضحكة ،



وحيث تشتهى الزهور قبلات الطيور
يا للكائنات ·· لقد خلتها جنت بالحب

●

لكنه بدا وكأنه فصل الخريف ،
الأرض ، السحاب ، والأوراق كأن الصدأ قد ران
عليها ،
وأشجار السرو السوداء كأن الحزن قد خيم عليها ،
فحسبتها حزينة ·· تلك الصخور المطرقة فى صمت ·

●

لقد احترق المغرب بنار الفراق ،
وعاد الف كل طير الى وكره ·
والشمس التى اتكأت على الجبال
حسبتها عليلة ·· متعبة ·

●

ورشفت من لون الشمس المنهمر ،
هذا اللون الذى تلذذت روحى بلهيبه ،
وعندما رأيت ذلك اللون الدامى فى الآفاق ،
حسبت الافلاك حزينة مثلى ·

●

كانت سلاسل الجبال بنفسجية والمياه قرمزية ،
حيث كانت حورية فاتنة ترقب المياه ،
بينما أخذت نجمة المساء تقبلها من جبينها
حسبتها قد هامت بعينيها الخضراوين

●

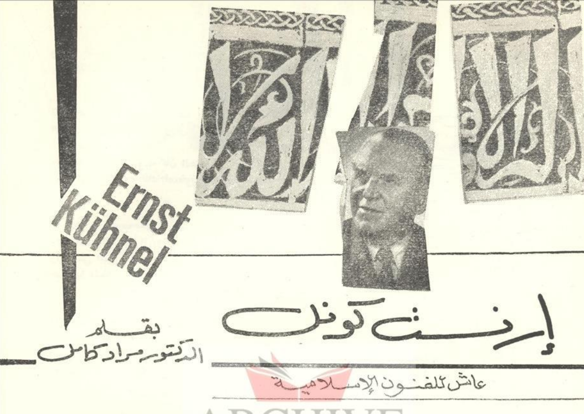
وعلى شاطىء الغدير زنابق اللآله ،(١)
وحول الزهور هالات من النور ،
وتناحت من بعيد أصداء انات ،
فحسبت أن غزالا قد أصيب فى فؤاده ·

●

كانت المروج والقمر والثريا ترتشف ألوان الجمال ،
من الشفة الذابلة لذلك اليوم المحتضر ·
كل شىء فى ذلك المساء كان يبدو ورديا
حتى ضوء القمر ·· كان هو الآخر ورديا ·

---

(١) اللاله هى زنابق طالما تغنى بها شعراء الترك · وهناك فى التاريخ العثمانى مايعرف بعصر اللاله « لاله دورى » حيث كانت كل الرياض والحدائق تزرع بهذه الزنابق فى عصر السلطان أحمد الثالث (١٧١٨ ـ ١٧٣٠)



إرنست كونل

عاش للفنون الإسلامية

بقلم الدكتور مراد كامل

فى اليوم الخامس من شهر أغسطس سنة ١٩٦٤ توفى فى برلين الغربية عن احدى وثمانين سنة ارنست كونل عميد دراسات الفنون الاسلامية فى المانيا ورائدها .

ولد كونل فى اليوم السادس والعشرين من شهر اكتوبر سنة ١٨٨٢ فى نويبرندنبرج Neubrandenburg بمقاطعة ميكلينبرج Mecklenburg شمالى المانيا .

درس القانون والفلسفة وتاريخ الفن والآثار فى جامعات باريس وفينا وميونيخ وهيدلبرج ، وفى سنة ١٩٠٦ حصل على الدكتوراه برسالة مبتكرة عن بوتيتشينى Botticini

عرف الآثار فى تركيا وبلاد المغرب ومصر والعراق وايران .. وعرفها كذلك فى فلورنسا ولندن ومدريد وباريس وشيكاجو ونيويورك وواشنطون ودرس ماوجده من تحف اسلامية فى كل من هذه الأماكن .

وأراد أن يشرك الناس معه بما استهواه ، فأخذ على عاتقه أن يعرفهم بالآثار الاسلامية بما ألقاه من محاضرات وما نشره من ابحاث .

وهو فى ذلك كله يبين كيف نشأت الفنون الاسلامية وتنوعت عند الشعوب التى امتدت من أسبانيا غربا الى الهند شرقا وكانت نشأتها من دوافع متفاعلة من حب للزينة وتفاد لتصويرالأشخاص ومن طلب للترف وميل للتقشف . وبين كونل مالهذا التراث الفنى العريق من أثر فعال عميق فى تقدم الفنون الغربية .

عين كونل أستاذا للفنون الاسلامية فى جامعة برلين سنة ١٩٣٥ فكان يقوم بتدريس تاريخ الفنون الاسلامية فى جامعة برلين ثم استمر فى التدريس بعد الحرب فى كل من جامعتى برلين الشرقية والغربية كما حاضر فى كلية الآداب بجامعة القاهرة فى معهد الآثار الاسلامية عن الفنون الاسلامية وتاريخها .

كان دائب الحركة دائمها لايمل الدرس والبحث والتنقيب والتدريس ، واحتل كونل فى حياته الطويلة المثمرة المرتبة الاولى بين علماء الفنون الاسلامية ، فقد غدت كتبه عمدة الباحث وعدة الدارس ومرجع المؤلف ، فى كل فرع من فروع هذه الفنون وكشفت دراسته التحليلية عن كثير من أسرار انبعاث هذه الفنون ، ووضحت كثيرا من جوانب الغموض فيها ، ومكن لدراسة تاريخية فنية مرتبطة الأسباب ، متصلة الأهداف والبواعث .

وقد اكتسب كونل شهرة بعيدة ، حتى سمى بحق رائد دراسات الفنون الاسلامية ارتبطت حياته مدة نصف قرن بمتحف برلين حيث دخله أمينا سنة ١٩٠٩ ثم أمينا بالقسم الاسلامى به سنة ١٩١١ ثم مديرا لهذا القسم سنة ١٩٣١ . وقد أخذ فى تنظيمه وتطويره حتى جعله مركزا عالميا للبحث .

شارك فى اقامة معرض الفن الاسلامى فى ميونخ سنة ١٩١٠ ونشر عنه سنة ١٩١٢ بالاشتراك مع ساره الألمانى F. Sarre ومارتن الانجليزى F.R. Martin مجلدا ضخما « روائع الفن الاسلامى » Meisterwerke Muhammedanischen Kunst

كتب كونل عن المساجد وفن الخط والتصوير الدقيق (المنمنمات) والسجاد وفن صناعة الخزف . وقد فتح فى كل من هذه الدراسات آفاقا جديدة من المعرفة والهداية وكشف عن

خبايا وزوايا كانت خافية على العلماء ، وهو يعد فى بعض هذه الفنون مؤسسها .

وكانت محاضراته عن صلة الشرق بالغرب لاتقل اصالة عن أبحاثه فى الفنون والحضارة فى العالم الاسلامى .

نشر كتابا عن الفن المغربى فى برلين سنة ١٩٢٤ Maurische Kunst وآخر عن الفنين التركى والاسلامى فى تشينيلى كوجول عام ١٩٣٨ Die Turkishe und Islamische Kunst im Tschinili Koschk

ودرس فن التوريق « الأرابسك » فى كتاب نشره سنة ١٩٤٧ فى فيسبادن Die Arabeshe وأخرج كتابه المعروف عن المساجد عام ١٩٤٩ Die Moschee

وفى سنة ١٩٤٢ نشر فى فن الخط الاسلامى كتابا Islamische Shiftkunst أما دراسته للمنمنمات الاسلامية فلم يكد يظهر كتابه فيها سنة ١٩٢٢ حتى نفدت طبعته الاولى فى أشهر وطبع للمرة الثانيةفى برلين سنة ١٩٢٣ Miniaturmalarei im Islamischen Orient ثم اتجه الى دراسة المنمنمات الهندية فاخرج سنة ١٩٢٤ بالاشتراك مع جويتز H. Goetz مجلدا عنوانه « منمنمات هندية » عن مجموعة بهانجير ، وهى محفوظة فى مكتبة برلين Indische Buchmalerein aus dem Jahângîr Album

أما مؤلفه عن الفنون الزخرفية الاسلامية فلا يزال يحتفظ بمرتبته ، نشر سنة ١٩٢٥ فى براونشفيج ثم أعيد طبعه سنة ١٩٦٣ Islamische Klein Kunst

ووجه كونل عناية خاصة بدراسة المنسوجات الاسلامية ، ونشر فيها عدة أبحاث ، نذكر منها كتابه عن المنسوجات الاسلامية التى عثر عليها فى المقابر المصرية وقد نشره فى برلين سنة ١٩٢٧ Islamische Steffe aus Agyptischen Grabern وفهرست الطرز المؤرخة الذى نشره سنة ١٩٥٢ Catalogue of dated Tiraz وهو دراسة مستفيضة لمنسوجات اسلامية فى متحف المنسوجات بواشنطون ، والطنافس القاهرية المحفوظة بمتحف المنسوجات بواشنطون سنة١٩٥٧ Cairene Rugs

اما كتابه عن صناعة السجاد فى الشرق الأدنى فهو فى مقدمة كتبه التى أظهر فيها ماوصل اليه الفن من اتقان وجمال فى الشرق ونشر كتابه فى براونشفيج سنة ١٩٢٢ وظهرت طبعته الرابعة سنة ١٩٥٥ .

وعالج كونل تاريخ الفنون الاسلامية Islamische Kunst ضمن موسوعة شبرنجر Springer المرجع فى علم الفن Handbuch der Kunstwissenschaft وقد نشر سنة ١٩٢٩ وهو الاساس لدارسى الفنون الاسلامية

عرف كونل بشدة محافظته على التقاليد العلمية كما كان رجل أعمال لا أقوال . وقد وضحت شخصيته فى طبيعته الانشائية التى تعتمد على دراية واسعة ـ ورثها عن والده ـ بعلم اللغة كما تعتمد على نزعة فنية ممتازة . ولهذا كان يقع عليه الاختيار لرئاسة الأكاديميات والجمعيات العلمية . وجمع الى روحه العلمية العالية صفة الجهاد والكفاح مما أتاح له أن يصل بالجمعيات التى تولى رئاستها الى مراكز مرموقة .. واكتسب كونل شهرة بعيدة ، وقد منح عام ١٩٦٠ مدالية شارلس لانج فرير Charles-Lang-Freer اعترافا بفضله على دراسة تاريخ الفنون الاسلامية وتقديرا لما أداه لهذه الدراسة من خدمات فريدة .

كان آخر ماقرأته له كتابه عن الفن الاسلامى Die Kunst Des Islam الذى نشر فى شتتجارت سنة ١٩٦٢ ، والذى عالج فيه الفنون الاسلامية بطريقة مختصرة جذابة .

تكلم فى الفصل الأول عن الفن الاسلامى فى عصره الأول مبينا خصائص الفن الأموى فى عمارة المساجد وبناء القصور والقلاع ثم تحدث عن زخرفة المبانى فى هذا العصر وعن الفنون الزخرفية . وفى هذا الفصل عرض للفن فى العصر العباسى كما يظهر فى عمارة المساجد وتشييد القصور والمساكن وبين كيف أن هذا الفن أصبح فنا رسميا للدولة انتشر فى أنحاء الامبراطورية الاسلامية ، ثم تحدث عن خزف سامرا ، وختم هذا الفصل بالحديث عن التأثيرات الساسانية فى الفن الاسلامى ، وأفرد الفصل الثانى للحديث عن الفنون الاسلامية فى العصور الوسطى . فبدأ بالفن الفاطمى فى بناء القلاع والقصور والزخرفة الحجرية والخشبية والأوانى الفاطمية وصناعة المنسوجات .

ثم تحدث عن الفن السلجوقى وعن بناء المدافن وعمارة المساجد والمدارس والزخرفة الحجرية والخشبية وخزف تزيين البناء وعن فن الخط والمنمنمات والأوانى السلجوقية وصناعة السجاد والنسيج . ثم تكلم عن الفن الفارسى المغولى فى بناء المقابر والمساجد والمدارس والمنشآت وعن زخرفة البناء ، وعن الزخرفة المغولية وعن فن الكتاب والتصوير وعن صناعة السجاد والمنسوجات وعن الأوانى الفارسية المغولية .

ثم عرض للفن المملوكى فى عمارة المساجد وواجهاتها والزخرفة الداخلية والمنشآت المدنية وفن الخط والزخرفة والأوانى المملوكية والمنسوجات والمطرزات ، ثم ختم هذا الفصل بالتحدث عن الفن المغربى فى بناء المساجد والحصون والقصور والمنافع العامة والأسواق وقصر الحمراء والفنون الزخرفية المغربية .

وأفرد الفصل الثالث للفن الاسلامى فى العصر المتأخر فتحدث عن الفن الصفوى فى فارس فى عمارة المساجد والقصور والمنافع العامة وتخطيط المدن وفن الكتاب والتصوير والنسيج والسجاد والأسلحة والخزف ، ثم تحدث عن الفن المغولى فى الهند فى بناء المدافن وعمارة المساجد والقصور والقلاع وزخرفة المبانى والمنمنمات والمنسوجات والسجاد ، ثم ختم كتابه بالحديث عن الفن العثمانى فى عمارة المساجد فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر وعن سنان ومدرسته وعن المبانى المدنية وعن الزخرفة فى المبانى العثمانية وعن الركوكو التركى ، وعن فن الكتاب العثمانى وعن التطريز والمنسوجات وعن السجاد الأناضولى وعن الأوانى العثمانية .

حدثنى قبل موته باشهر انه يعد مجلدا ضخما فى فن التطعيم بالعاج فى الفن الاسلامى ، وتعد زوجته هذا الكتاب للطبع باشراف اثنين من طلبته هما الدكتور عبد العزيز مرزوق والدكتور اتينجهاوس .

كان كونل مثالا فذا بين علماء الألمان ، جمع بين غزارة العلم وحسن الادارة والتدبير ودماثة الخلق وطيب المعشر وعرف كيف يعامل الناس على اختلاف طبقاتهم ، فقد كسب فى حياته الطويلة المليئة بالتجارب أصدقاء وقد شاءت الظروف أن اجتمع به للعمل وكان آخر عهدى به اجتماعا لتنظيم المعارض فى فيلاهوجل بالمانيا الغربية حين شارك فى اقامة معرض الفن القبطى هناك واقترح أن يتلوه معرض للفن الاسلامى . وقام بوضع خطته وشرع فى تنسيق العمل توطئة لتنفيذه .



تحت أسوار أثينا

مسرحية قصيرة للشاعر الفرنسي

پول كلوديل

ترجمة وتقديم

الدكتور أنور لوقا

رسم

صبري سليمان

ظل الشاعر « بول كلوديل » عشرات السنين اديبا مغمورا ، وهو العملاق الذى حق لاسمه اليوم ان يطاول أسماء عباقرة الانسانية امثال دانتي وشكسبير وجوته ..

انه فيض من الملكات الخلاقة ، جامح الخيال والشطحات ، تتدفق فى بيانه الصور والمعانى والالفاظ والالحان . لم يكن بد لفطرته الطليقة اذن من فن جامع حى ، يسع نبض الوجود ، وخليط العناصر فى الكون ، وصراع المتناقضات ، وملاحم الخير والشر .. فن تموج فيه الحركة ، وتتداخل النوازع ، لتسفر فى آخر الامر عن نفحات الروح فى دنيا الجماد والاجساد ..

نفس طويل ، وعمر طويل ايضا : فقد عاش كلوديل ستة وثمانين عاما (١٨٦٨ – ١٩٥٥) ، زخرت بانتاج غزير ، يروع بكمه وكيفه . ولكنه لم يحترف الكتابة ، ولم يبتذل قلمه الطيـــع فى المديح والهجاء . لم يترافع بعد ان درس الحقوق ، بل أضاف اليها العلوم السياسية ، وانخرط فى السلك الدبلوماسى ، وانتهى الى منصب السفير . وأتاحت له رحلاته المـديدة فى ارجاء اوروبا وامريكا وآسيا ان يتعرف على الارض وشعوبها ، وأن يطعم ثقافته الغربية الكلاسيكية بفنون الشرق وحكمته . واوغل فى الوقت نفسه ، بكل حواسه ومواهبه ، فى الطريق الذى شقه امامه نور الايمان الساطع ، منذ حباه الله نعمة هذا الميلاد الثانى وهو فى الثامنة عشرة من عمره . وبفضل استقلاله المادى ، ورسوخه الروحى ، وثراء تجربته الحضارية ، احتفظ « كلوديل » بشخصيته الاصيلة مفكرا وفنانا ، واصبح هذا الطود الشامخ الذى لا يبالى بأذواق الجمهور أو مطالب الناشرين .

ولهذا بلا شك ظل الاديب العملاق اديبا مغمورا .

كتب مسرحيته الضخمة الاولى Tête d'Or سنة ١٨٨٩ ، ونشر حتى سنة ١٩١٢ سبع مسرحيات ضخمة اخرى ، دون ان يعنى مخرج بتقديم واحدة منها . غير أنه صمد لهذا الجحود ، وواصل فى صمت العزلة الانصات الى ضميره ، وانشاء مسرحياته التى تختلف فى جوهرها وفى شكلها عن مسرحيات معاصريه . واخيرا – بعـد كارثة الحرب العالميـة الثانية – ثاب المثقفون فى فرنسا الى قيمة الصرح الادبى العالى الذى شيده لهم « كلوديل » كما افسحت الاكاديمية للشاعر الشيخ كرسيا من كراسى «الخالدين» سنة ١٩٤٦ ، وهى التى تجاهلته سنة ١٩٣٥ .

* * *

وللنص الذى نترجمه فى الصفحات التالية بعنوان « تحت اسوار أثينا Sous le Rempart d'Athènes طرافة خاصة : فهو يمتاز بايجاز نادر بين آثار كلوديل ، الذى اعتاد أن يدع لسجيته السخية ان تجرفه الي غاية الاطناب . وتحمل هذه المقطوعة تاريخ سنة ١٩٢٧ . انها – علي قصرها – تتناول موضوعا عميق الاغوار، متجاوب الاصداء ، بعيد الشقة ، الا وهو : احياء الذكرى . ترى كيف يتمكن أديب – بالفكر وبوسائل التعبير – من احياء ذكرى انسان قد مات وطواه الزمن ؟.

لقد عالج كلوديل هذا الموضوع فى مسرحية أخرى حاشدة كتبها فى العام نفسه عن « كريستوف كولومب » . ومعروف ان « كريستوف كولومب » كشف العالم الجديد لاهل العالم القديم، فوحد أجزاء الارض ، وجمع بعض الانسانية الى بعض ، فهـو بذلك خير رمز يتوسم فيه الشاعر وحدة البشر ازاء مصيرهم . فلتجتمع الاجيال من كل شعب لتحيته فى حلبة المسرح ، ولتكن هذه التحية مشاركة وجدانية صادقة تربط بين أشتات النـاس الذين ضلوا وتنافروا ، فرقتهم المطالب فى شعاب الدنيا ، وغابوا وراء تكاليف العيش عن انسانيتهم . اليس على فن التمثيل ان يلم شعثهم حول القيم الباقية ، أن يبعث فيهم اوثق الاواصر واسمى المشاعر ، فيعيد الى الحياة فى قلوبهم ابعــادها الروحية المفقودة ؟.

« تحت اسوار أثينا » تقدم لنا هذه الرسالة الروحية فى صورة بسيطة . وترجع بساطة النص الى انه من وحى مناسبة معينة . ويا له من نموذج لأصحاب ادب المناسبات الذين يتخلون عن كل اصالة وتجديد وتشويق !.

اهدى كلوديل هذه المسرحية الى ذكرى « مارسلان برتلو » Marcelin Berthelot ، عالم الكيمياء الفرنسى الشهير – وهو من رجال القرن التاسع عشر – فى الاحتفال بانقضاء قرن على مولده ، وكان حفيـــده « فيليب برتلو » من أعز أصدقاء الشاعر . وحرص كلوديل علي الخروج فى مقطوعته التمثيلية هذه عما درج عليه المؤلفون التقليديون فى مقام تكريم عظيم راحل ، من تجسيد للوطن أو العلم أو الديمقراطية فى شخصية خيالية رمزية تعدد مآثر الفقيد وتزجي اليه آيات الثنــاء والشكران باسلوب خطابى متكلف . ولعل كلوديل كان يستطيع أن يفر من هذا النمط الانشائى الممل بتخير حادثة أو اقصوصة مما ورد فى سيرة الفقيد ، يتولى سردها فى حوار عاطفي مؤثر يجريه علي السنة شخصيات تاريخية حقيقية ، ما أيسر له ان يستمدها من واقع الماضى الذى عاشه الرجل المراد تكريمه ! غير انه انتحى نحوا غريبا . وفى تعليق يشرح لنا عمله ، كتب كلوديل يقول :

« التحدث عن برتلو يعنى التحدث عن افكاره . لذا كنت منساقا الي ان اكتب ضربا من الحوار ، أو بالاحرى ندوة فلسفية. ولكن كان على أن اتجنب الدخول فى التفاصيل ، حيث يفتضح بشكل مزر عدم تخصصى العلمى . لم يكن بد اذن من ان استمسك بما فى فكر برتلو من مبادىء عامة عليا ، اذ تبلغ بارتفاعهـا فلك المعانى الابدية ، تتصل هناك بمجال الشعر . وكان على من ناحية اخرى ان اتجنب التصدى لموضوعى مواجهة – فهو لا يكاد يقدم لطارقه سبيلا – وان أعالجه معالجة جانبية – ان صح هذا التعبير – من طريق التلميح لا التصريح ، مما يدع لمخيلتى حـــرية التصرف والنزق التى لا بد لها منها . رأيت اذن الا اتحدث عن « برتلو » حديثا مباشرا ، وانما أن اتحدث عن فيلسوف خيالى من فلاسـفة اليونان القدماء يدعى « هرماس » ، اليه انسب اهم افكار العــالم الكبير » .

ولن نبسط هنا آراء « برتلو » العلمية التي تقدمت بفضلها الكيمياء فى القرن الماضى . حسبنا ان ننبــــه الي انه قد درس علاقات المواد الكيميائية بدرجات الحرارة ، وحدد هذه العلاقات بقوانين استنبطها ، فاخضع بذلك المادة لمقتضيات الفهم العقلى ، بعد ان كانت الحواس وحدها هى التى تحاول أن تتعرف على المواد ، فتخطىء فى تمييز المتشابه منها وتقصر عن حصرها وتصنيفها – اذ يكفي عامل الحرارة لتحويل المادة الى مادة اخرى . ولما كانت الحرارة قوة يمكن قياسها علميا ، فان اثرها فى كل مادة يمكن تقديره . وهذا الاطار العقلى الرياضى – اطار الارقام والنسب – هو الذى يفطن اليه كلوديل ويشيد به . ويبين لنا ما ذهب اليه فيقـــــول :

« انها محادثة فلسفية قصيرة ، تدور حول فكرة العدد ، بين الحجاج الذين اقبلوا من بعيد لزيارة قبر هرماس المقام فى أسفل حصون اثينا . ويمكن النظر الى العدد والنسبة فى حالة جمود نهائى ، كما تثبتهما مثلا امام عيوننا الاشكال الهندسية والمعمارية . فالرياضى يستمد منها تحليلات ، والفيثاغورى يستمد منها رموزا . . وذلك تامل للمعروف . ولكن ليس تامل الاشياء المعروفة هو الذى يعنى مخترعا كهرماس ، تكمن موهبته الجوهرية فى الانتقال من المعروف الى المجهول . انه لا يقف موقف المتامل ، بل موقف المستفهم . فالعلم هو فن الاستفهام .

ولكى أشرح فن الاستفهام هذا ، عمدت الى استخدام ثلاثة تشبيهات : أولا صورة الصياد الذى يدعو السمك عن طريق خيط وشص وطعم ، ثانيا مثل سقراط الذى يولد الحقيقة من الاذهان التي تنطوى عليها وهى لا تدرى ، ثالثا عمل الساسة أو - كما يقول الاغريق - عمل الخطيب الشعبي الذى يؤثر فى الجمـاعة تأثير سقراط فى الافراد ، والذى يتناول الاراء المشوشة المتشابكة ويفلح فى أن يستخلص منها قرارا فى صيغة تصويت ، أى فى رقم. هكذا يستخرج العالم القانون من تحت ركام الظواهر الطبيعية المختلطة المشعثة .

على أن موقف العـالم ازاء الطبيعـة ليس موقف الاستفهام فحسب ، بل هو موقف السيطرة . فنحن نعرف الطبيعة لا بما نستخلصه منها فحسب ، بل بما نضيفه اليها . ان الوقائع نوع من المادة الخام بين أيدينا . ونحن نستطيع أن نتدخل فى الخلق.. ليس العلم مجرد تحليل ، انه كذلك تركيب واجمال . وتلك هى الافكار التى حاولت آيجازها فى هذه العبارة التي هي خلاصـة الحوار كله : لا يكفى أن نرى ، بل ينبغى ان نسمع ، وأن نسمع لا ما تقوله لنا الطبيعة فقط ، بل ما تساله ايانا . لا بد دون الفهم من الخلق)) .

وقد أضفى كلوديل على هذا المعنى الجليل أسلوبا مسرحيا جليلا . أسند الشخصية الواحدة لممثلين متشابهين يظهران معا ، يتكلم اولهما بينما يصمت الثانى وكأنه ظله الملازم ، أو كـأنه الشاهد الصادق يسمع الاقوال ويرقب ما يجرى فيسجـل للانسان جانب وجوده الراسخ الذى لا يكاد يفارقه عندما تستغرقه الحركة ويستولى عليه الاضطراب . ولا شك فى ان كلوديل يقتبس هنا تقليدا متبعا فى مسرح ((النو)) Nô اليابانى القديم ،فقد اقام فى بلاد اليابان عدة سنين ، وتأثر بمسرحها اثرا واضحا لا يقل - باعترافه - عن أثر المسرح اليونانى . ويمتاز مسرح ((النو)) بأسلوبه التحليلى ، فيعرض دائما شخصين فى نفس الموقف ، هما صورتان لبطل واحد : الشخص الاول سافر الوجه يرمز الى الانسـان فى الحياة الواقعيـة ، والشخص الثانى مقنع يعبر عن الناحية الثابتة الباقية المشتركة فى افعال الناس ، ويمثلها فى تؤدة ورصانة تنقلاتها الى عالم الابد .

وللموسيقى - وقد وضعتها ((جرمين تايفير Germaine Tailleferre)) دورها الكبير فى تأدية هذا النص . ويرى كلوديل أن الموسيقى ضرورية للدراما : فهى تخلق الجو المنشود ، وتمد تيارا لا ينقطع اذا صمت هذا الممثل او ذاك ، وتتسق فى مجراه المتصل أقوال من يتكلم . وليست وظيفة الموسيقى هنا ابراز بعض عبارات الحوار ، بل نسج لوحة صوتية يستريح اليها الناظر السامع من جفاف المناقشة الفلسفية . ويروق للمؤلف أن يختلط بأطراف المحادثة الغزيرة التى صـاغها خرير نافورة أو تغريد طيور . ويطـالب الممثلين صراحة بألا يقصروا همهم على الكلام والحـركة ، وان يحسنوا الاصغاء علي خشبة المسرح ، لكي تنتقل عدوى اصغائهم الى الجمهور . ألا يقول أحدهم فى بلاغة صادقة : ((لا يكفى ان ننظر لكى نرى)) ؟ ..

وهنا نحن أولاء ((تحت أسوار أثينا)) نحيى الذكرى ونجتلى معنى الخلود .



Sous le rempart d'Athènes

الأشخاص

الفتاة

الفتاة الثانية

لا تقول شيئا وانما هى ظل للأولى .

الغريب الأعمى

على عينيه عصابة سوداء .

الغريب الأعمى الثانى

لا يقـول شـيئا وانمـا هو ظل للأول ويشبهه تمام الشبه

الشخصيات الثانية والثالثة والرابعة تفد على خشبة المسرح وقد أمسك بعضها ببعض ، على أثر الفتاة الأولى .

البافلاجونى Le Paphlagonien

الفتى الأول

الفتى الثانى

المنظر : نسيج أزرق .

الغريب : أيتها الفتاة ، حتى لو لم تسحبى يدك من بين أصابعى ، لعرفت أننا قد وصلنا . فالصوت يرن رنينا أخر ، وما عدت أحس على خدى نفحات مينرفا الملحة التى كانت تهب من اليمين .

الفتاة : أيها الغريب ، حى أسوار أثينا المنيعة .

الغريب : اما زعزعها زلزال الليلة البارحة ؟

الفتاة : لم يكد يفصل بعض الكتل عن بعض .

الپافلاجونى : بقدر ما يكفل شقا ، صدعا ، هنا وهناك تتدلى فيه صفار القطوف الدانية وتغتنمه الأعشاب البرية المتينة .

الغريب : انى احيى اسوار أثينا التى أقيمت من كتل متساوية .

الفتاة : (آخذة بمعصمه ، والتى تؤدى هذه الحركة فى الواقع هى الفتاة الثانية) — المس ! ضع عليها يدك ايها الغريب ! انها ملساء كالجسم ، لا يفرق المرء من شدة احكامها بين حجر وحجر .

الغريب : انها دافئة ورطيبة فى آن واحد كأنها جسم حى .

الپافلاجونى : أجل فالضحى قد شمل الريف والمدينة .

الغريب : قودينى الى قبر هرماس .

الفتاة : لا يوجد قبر لهرماس .

الپافلاجونى : انما ارض أثينا بأكملها قبر لهرماس . ليس جسده غريبا عن اى جزىء من هذا الثرى الجاف النقى الذى لم يتردد هوفى أن يتجه اليه مباشرة والذى منه استطاع أن يستنبط بفنه العطر ، واللون ، والرعد ، على مدى ماتبصر عين الطائر هذهالتلة وكأنهااجمل ثمار الموسم قد وضعت وسط سلة الجبل الپانتيلى Pentélique ، هناك قبر هرماس ، والى أقصى ما تحمل سفن أثينا هذا الأرجوان الذى يزرى بأهل الصباغة فى « صور » وهذه الزرقة التى علمنا اياها من لازورد أقتم من البقعة التى تلقيها على ظهر الشمس جزيرة لمنوس Lemnos فى البحر ، هناك يتردد هذا الاسم ، الذى تدرب حتى الأطفال من قادش الى طرابلس على النطق بحروفه .

الفتاة : ولكننا نعلم ان فى هذا الركن المنزوى من السور — وقديما عاون فى حمايته ضد الفرس — فى هذا الركن قد استوى أقرب غلاف يطويه عنا .

الغريب : الآن دعينى أصف لك هذا المكان الذى نحن فيه .

الفتاة : كيف تصفه . وليست لك عينان ؟

الغريب : انما عيناى هما اللتانمنعتانى طيلةحياتى عن الرؤية .

الپافلاجونى : تحدث أولا عن واحدة أو اثنتين من هذه الكتل الرخامية التى خلفوها عند أقدام السور بلا نفع كالنعاج على باب الحظيرة .

الغريب : انما هنا أحد هذه الربوع النقية الجوفاء بين أوراق الشجر الذابلة التى يؤمها البنفسج الأبيض .

الفتاة : اننا الآن فى الصيف وثمار التوت المدببة السوداء تغطى الأرض .

الغريب : من هذا الرجل القائم وراءنا وامسك عن الكلام ؟

الفتاة : الناس يسمونه « الپافلاجونى » .

الغريب : ماذا ؟ أهو الپافلاجونى العظيم الذى امتلات بذكره الجزر ؟

الفتاة : فجاة رماه الشعب .

الپافلاجونى : والآن يصطاد السمك بشص فى جدول اليسوس Ilissos

الفتاة : لما رأى الى أين نمضى أتى معنا .

الغريب : ولماذا يدعونه الپافلاجونى ؟

الپافلاجونى : طبعا لأنه من أثينا ، هكذا اعتاد ان يقول أهل ضاحية « كراميكوس » Keramikos ان قدمى لم تطأ بلاد پافلاجونيا أبدا . كان ابى من أثينا وكانت أمى من «كولون» Colone

الغريب : هذا حسن ، ولكن ، ايتها الفتاة ، الم تقولى أنك ستعرفيننىهنا بآخر نسلهرماس، بحفيده فيما اظن ، او بابن حفيده ؟

الفتاة : ذلك غلام هين الشأن لا يجدر باهتمام عالم فى منزلة سيدى ، محل اعجاب كروتون Crotone

الغريب : انى أصغى ، واتعرف مكر أثينا .

الفتاة : ما دامت عيناك لا تمنعانك الآن من الرؤية ، أفلم تر اننى أخرجت من سلتى (**الفتاةالثانية هى التى تفعل ذلك**) هذه الصحفة الملأى بالشهد ؟

الغريب : وكيف لا اراها ؟

الفتاة : اذن ، ليس عليك الا ان تنتظر ، متلهيا بشىء من العمليات الحسابية .

الغريب : أهو قربان يقدم للأرواح المحلية ؟

الفتاة : من طبائع النحل أنها تفضل على أى شهد ذلك الشهد الذى لم تصنعه .

اليافلاجونى : والحق ان هذا كان سبب الحرب الضروس التى نشبت بين كورنثوس وميجار Mégare ودامت أكثر من عامين وكلفت الثانية ما لا يقل عن ثمانية عشر من خيرة مواطنيها اننى أنا الذى توليت رثاءهم .

الغريب : كيف كان النحل سببا للحرب ؟

اليافلاجونى : كان لميجار بحذاء حدودها مرج سندسى دابت على انتهابه نحل كورنثوس .

الفتاة : هذا القليل من الشهد الذى لا تميز فيه انوفنا الفليفلة شيئا ، تنبعث منه ريح رقراقة تملأ السماء والبحر . وما أكاد أكشف صحفتى حتى تقصر كل زهرة من زهر الباذلاء فى حديقة الفلام المغمور الذى أذكره عن استبقاء تلك الحسناوات المذهبة . انها تتوافد ، واحدة فاثنتين ، ثم جميعها .

الغريب : وعندما يرى صاحب الحديقة نحلاته تنطلق على هذا النحو ، يجرى وراءها .

الفتاة : لقد فهمت ، أيها الرجل الأريب ، يامرهف الذكاء . حيث أنا الآن ، ما زال للفتى المغمور شىء من الشهد . غير أنى أرى فى الهواء الأزرق أول نحلة تسرع ، وقد احتدم غضبها اذ يخطر لها أنها ستكون الثانية .



اليافلاجونى : أيها الغريب ، لقد أقبلت من فج بعيد لتكرم ذكرى مواطننا . ولكنى أسمعك لا تحفل الا بنحل السماء الصافية وبالبنفسج الأبيض الا تظن من واجبك وقد أصبحت فى هذا المكان ضيف هرماس أن تبدأ بأن تقرئه السلام ؟

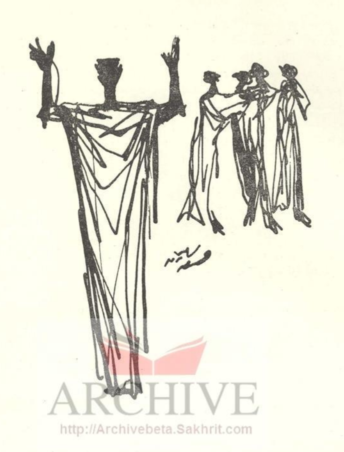
الغريب : لست واثقا من أن الموتى يحبون أن يخاطبهم الأحياء على هذا النحو المباشر . لقد امتزجوا بشىء هام لا ينبغى أن نقاطعه . علينا الا نفزعهم . علينا أن نشترك معهم فى هذا المعنى الدقيق المتصل الذى بات معدنهم . غير أنهم اذا رأونا نتحدث عن شىء آخر ، بقلب خاشع ونفس منصته ، اطمأنوا واقتربوا وممن ، لكى نتعلم الأشياء التى لا تنتهى ، خيرا من شجرة التوت هذه الضخمة التى تطبع ظلها على الأرض المحرقة ، ممن عسانا أن نتلقى درسا أسطع ؟

اليافلاجونى : أد التحية اذن لهذه الأشياء التى لا تنتهى .

الغريب : ان أثينا وثلاثتنا ، وشجرة التوت هذه ، وهذا الحصن المنيع ، وهذا القبر عند أقدامنا ، والشمس ، والبحر ، والساعة ، وهذه التلة من الرخام وسط الاله ، كل ذلك يؤلف عددا مقدسا .

اليافلاجونى : هذا العدد الذى هو شريعة جمهوريتنا ، وهذه النسبة بين الأرقام التى تجهد الاحزاب — وهى تواجه التصويت لها — فى أن تحققها بسعى لا يعرف الكلل .

الغريب : ان العدد هو مالاينتهى ، ان العدد هو مالا يمكن أن يتغير . الخط ، الرقم ، انك تستطيع أن تضيف اليه أو ان تنتقص منه ما تشاء . ولكن النسبة بين الأعداد خلود مكتسب . فهى لا تنتهى ، وليست لها بداية ، انها كاملة ولا نستطيع أن نتصور فسادها . اذا أردت أن التقى بهرماس ، ففى مكان أجمل من هذا الذى قادتنى اليه هذه الفتاة ، هنا ، فى مركز تلك الهندسة العجيبة التى هى اليونان المقدسة ، وحيث يرقد جسده فى محل تقاطع أقطار الوطن : أعنى فى المنطقة الأبدية ، منطقة الأعداد ، منطقة الأشياء التى لاتنتهى . ان آثار هرماس عدد ، وروح هرماس عدد أيضا ، أو ان ما يحثنى الاله على أن أدعوه باسم



هرماس هو عدد أقرب الى الأصل · الحقيقة لاتنتهى ، والروح التى تشترك فى الحقيقة لاتنتهى كذلك · انما المجد فى أن ترفع بصرك ، وان تجرؤ على ان ترى أن كل كائن عدد وأن فيه كما لا ينفصل عن الكيف ، تماما بمثل ما يتحد الجسد بالنفس ·· هناك حيث لم ير الفلاسفة القدامى الا تلك الاشباح الغامضة ، أشباح الماء والأرض والانشقاق والقدر ، اتى هو بالشريعة وبحسابات حلوة كتلك التى تنظم الأبعاد بين أعمدة معبد اريختونيوس Erichtonios ، والعلاقة فى تمثال فيدياس بين كتف زيوس وفرض نظرية الرافعة .

الفتاة : وصلت على التو النحلة الثانية ، انى اراها قد اختلطت بلحيتك . سأنفضها عنك . انتظر لا ترفع عليها هذه اليد المسكينة العشواء · خف غضب العذراء الذهبية .

البافلاجونى : أيها الغريب ، انك لا تدرى ما كرم الضيافة فى أثينا ، اذا خطر لك أن هذه الفتاة واياى ، سنتركك تفلت منا هكذا .

الغريب : ماذا تعنى ؟

البافلاجونى : كنا نعتقد أن صديقنا قد اطمأن بيننا واذا بك تصعد الى السماء . ينبغى أن تؤدى الفرض الواجب لهرماس ، لا من أشياء كنت تعرفها أنت من قبل ، بل من الأشياء التى سيعلمك اياها . أما أنا فاحس أننى ملىء بأشياء جديرة بالذكر ولن تسمعها أبدا اذا قل جمعنا عن ثلاثة .

الغريب : بدلا من أن تتكلم ، ربما كفاك أن تصغى ·

البافلاجونى : لقد جبل البافلاجونى على الا يسمع اصوات الكلام اليونانى فينة حتى تدب فى نفسه الحركة شيئا فشيئا وكأنه كاهنة « دلف » عند قرع الطبلة الحديدية . ان الآلهة لم تهبنى فقط هاتين الأذنين العميقتين المكسوتين بالشعر ، بل حبتنى أيضا فما ضخما ترى فى قرار تجويفه الهائل الشعوب والجيوش وهى تضطرب .

الفتاة : ثلاث نحلات معا .

البافلاجونى : سأستجوب صديقنا على طريقة السفاسطة . هل الزواج هو الذى يصنع العروسين ، أم العروسان — بالعكس — هما اللذان يصنعان الزواج ؟ وما دمنا نتحدث عن الجمال ، هل العدد هو الذى يصنع الجمال ، أم أن الشىء — بالعكس — لانه جميل لا يمكنه أن يمتنع من أن يكون عددا ؟

الغريب : أظن انه كان خيرا لك ، بدلا من أن تتعقب خطانا ، أن تواصل صيد السمك بالشص فى جلاول الاليسوس .

البافلاجونى : أفلا تعلم ، بهذا الصدد ، ان فيلسوفا عظيما كان فى بلاد الهيبربوريين القديمة Hyperboréens عاكفا مثلى على صيد السمك فى نهر لم أعد أذكر اسمه ؟ غير أنه فى أغلب الأحيان كان ينسى أن يضع الطعم فى الشص أو أن يضع الشص نفسه فى طرف القصبة . فلما لاحظ ملك البلاد ذلك ..

الغريب : **(وهو يطرق الارض بعصاه طرقا عنيفا)** ماذا يعنى هذا الكلام المشتت ؟

البافلاجونى : أقول فلما لاحظ ملك البلاد ذلك ، واعجب بحكمته العميقة ..

الفتاة : لا تغضب عليه ، ايها الغريب . انه أحمق . وأهل بافلاجونيا كلهم على شاكلته . احتمله لحظة قصيرة ، وسرعان ما اريك الفتى المسكين .. تلك اخلاق البافلاجونيين لدينا .

البافلاجونى : **(مستخدما فمه الذى كان قد تركه مفتوحا طيلة هذا الوقت)** — .. عينه رئيسا لوزرائه .

الفتاة : الا تحسن صنعا بالكلام عن هرماس ؟ لقد كنت تلوم صديقنا منذ حين على صعوده الى السماء ، وها أنت ذا قد انصرفت لا ادرى الى أين .

البافلاجونى : دعينى أوجه النقاش كما اشاء ، على حد قولنا فى المجلس النيابى . يبدو اننى قد اوغلت بعيدا ، ولكن انتظرى ، انى عائد عن طريق دورة محيطة .

الفتاة : اتسمع ما يقول ، أيهاالغريب ؟ هيا ، ابتسم ابتسامة لطيفة . دعه يوجه نقاشه كما يشاء ، ولا تضرب الأرض بعصاك . يبدو انه قد اوغل بعيدا ، ولكنه عائد عن طريق دورة محيطة .

البافلاجونى : **(وهو يغمض عينا ويأتى بحركة من يغمز خيطا غير ملموس بين أصابعه)** — الا يوجد شىء آخر غير السمك يمكن أن يستخدم فيه خيط دقيق ؟ اذا اراد المرء ان يتصل بالأشياء الدقيقة ، سواء اكانت راى جماعة أم الماء ، لا بد من خيط دقيق . فالحبل المضفور من ثلاثة افرع ، أو القضيب من حديد ، لا يؤدى لنا نفس الفرض .

الغريب : اما انا فقد عشت دائما وحدى ولا أعرف ما هى الجماعة . اننا نرى فى كروتون Crotone ان الولاية لخيرنا ، وان مهمة الشعب هى الطاعة .

البافلاجونى : ماذا ؟ الست انت الذى كنت تشيد الآن امامى بفضل العدد ؟

الغريب : ليس العدد هو الجمهرة ، العدد هو ماينفى الجمهرة .

البافلاجونى : انه راى شجاع ، خليق أن يجلجل به فم « دورى » . لقد كنت أحب الدوريين فى الثامنة عشرة من عمرى ، وكانت أثينا تضمر الاحترام دائما للأساتذة « الدوريين » .

الغريب : أكمل ما تريد ان تقول . فلست من صفار السمك . لا تهز شصك هذه الهزات المغرية .

البافلاجونى : انى أعلم ان الدوريين هم ابناء هرقل . فهل هرقل هو الذى يلهم بوحيه أولى الأمر فى كروتون ويملى عليهم فى كل مناسبة ما يجب ان يفعلوه ، سواء فى ذلك انشاء البالوعات أو اعلان الحرب ؟

الغريب : يخيل الينا أن الحكماء أقل تعرضا للخطأ من الجهلة .

البافلاجونى : هل كان سقراط حكيما أم جاهلا ؟

الغريب : انكم لتعلمون ذلك يا أهل أثينا ، أنتم يامن حكمتم باعدامه .

الپافلاجونى : اما كنا نرى سقراط يصرح بانه لا يعرف شيئا ؟ اما كنا نراه يسأل ويرهق الجميع لكى يستخرج منهم شيئا ما ، سواء لديه سوفسطائى شهير ، او راوية ينشد ملاحم هوميروس ، أو اى تافه لفظه باب مدرسة الحقوق . لم يكن فى حاجة لأن يذهب الى « دلف » . كان كل ما يصادفه مادة صالحة لدرسه . كان كل كائن بشرى فى نظره بمثابة كاهنة معبد دلف ، وكل قلب بشرى فى نظره ينطوى على نبوءة .

الغريب : وهذا سبب العناء الذى نجده فيما بلغنا من ملخصات لمحادثاته .

الغريب : انا اتيت هنا لكى أكرم هرماس لا لكى أسمع ثناء على دستور أثينا .

الپافلاجونى : وانا لم انقطع لحظة عن التحدث اليك عن هرماس ..

الغريب : أيتها الفتاة ، هل تفهمين ما يقول ؟ أمسكى بيد الأعمى المسكين .

الفتاة : ان فكره يتابع فكرة أخرى لا يقولها ، كالرقص يكشف لونا من الموسيقى صامتا بالنسبة لآذاننا . والرقص لا يتبع الموسيقى دائما بل كثيرا ما ينفر فى عكس المزمار ، كصمام الفلين الذى يشرد على صفحة الماء فنقتنصه بحركة مباغتة تطوقه .

الپافلاجونى : وأنا الذى تدعوه خطيبا يتملق الشعب — وانى كذلك فى الواقع — ماذا ترانى افعل الا مزاولة فن سقراط ، وان كنت لا احاول ان أولد الحكمة من رجل واحد بل من جماعة بأسرها ؟ وليس خيط واحد ، بل الف خيط من الخيوط يربطنى الى جميع تلك القلوب التى تنصت لى ، مسلسة هنا جاذبة هناك ، متيحة لى أن استمد منها الذكاء والصوت ؟ أتقول اننى أنا الذى اعلمها ؟ انها هى بالأحرى التى تعلمنى وتكشف لى شيئا فشيئا ذلك المصير الذى سرعان ما يتبلور فى صورة رقم يستقر فى صندوق الانتخاب العتيد .

الغريب : انى احتقر السياسيين .

الپافلاجونى : سواى ينفخ فى مزمار ، فلم لا انفخ فى نفس انسان ؟ ليس من سجايا الفنان ان يحتقر شيئا ، وخاصة آلته . وايهما الافضل — أخبرنى — آلة جامدة ، أم شخص حى ، متكلم ، مقاوم ، فاهم بين يدى ؟ ماذا يؤثر الملاح البارع ؟ أن يجدف على الماء الميت ، ام ان يتصدى لمصارعة الموج ، وان يستخدم الريح نفسها فى أن يذهب — اذا لزم الأمر — الى حيث لا تريد الريح ؟

الغريب : يا اله كروتون ، أغث الكروتونى ! اننى أسير ، عاجز فى عالم البيان أتخبط فى باب الكتابة !

الپافلاجونى : أليس المنهج نفس المنهج ، سواء طبقته أنا فى انتزاع القرار أو الرقم من جماعة المواطنين ، أو طبقة هرماس فى تناول التوافق الغشوم للقوى المتشابكة ؟ أليس نفس الخليط من الدهاء ، ومن التسليم المصطنع ، ومن تقسيم الموضوع ، ومن الخضوع المؤقت والاستدراكات العنيدة ؟

الغريب : انك تقول نكرا ضد المبدأ الأول للتفتيش العلمى .

الپافلاجونى : أى مبدأ ؟

الغريب : على العالم اذا استجوب الطبيعة أن يسمع بنفس الرضا جوابا بنعم او بلا .

الپافلاجونى : العلماء يقولون هذا ، ولكنهم يحبون أن يكونوا على شاكلتنا .

الغريب : أنا لا أصدق سمعى .

الپافلاجونى : ان الطبيعة شخص شرس وأصم لا يعطينا جوابا ما لم نقدم له فرضا .

الفتاة : أترى ؟ تلك هى الطبيعة ، أيها الغريب . الآن قد اتضح لك أمرها .

الپافلاجونى : أى عاشق يبلغ به التخاذل أن يفقد الأمل بعد صد واحد ؟ وأى رجل من رجال الدولة يتجاسر على الصعود الى المنبر اذا لم يكن له سند من تلك القوة العصية على الحجج والتى تسمى قوة الاقناع ؟ ان الاعتراض عليه لا يثنى عزمه ، بل يهديه . انه يهجم هجمته ، ومن فرط الاعتراض ينتهى بأن ينال موافقة . فعلى حين بغتة يرتخى عدونا المحاصر ويمنحنا اكثر مما طلبنا .

الغريب : كان هرماس رجلا نزيها ونقيا ، ولسوف يعيننى على فهمه سكون الأعداد أكثر من لغط الميادين العامة .

الپافلاجونى : لقد فات أوان ذلك . ما كان ينبغى أن تدفعنى الى الكلام . ان الهواء قد امتلأ بألف مواطن مجنح ، يلتمسون من كل صوب المنبر ليدلوا منه بأصواتهم .

الفتاة : انظر ، هناك النحل فى كل مكان .

الغريب : انى أنظر ، واسمع من جانب فى اللازورد الف اقتراح ذهبى .

الپافلاجونى : فهل تؤثر عليها السكون ؟

الغريب : وأى سكون عساه يستعصى على هـــذه الضـــجة التى تثيرها من كل صوب فى أذنى الحقيقة ؟

الپافلاجونى : أهى مجرد ضجة ؟

الغريب : ما كانت أذناى لتصغيا بمثل هذا النهم لو لم تخمنا فيها دعوة .

الپافلاجونى : اذن فالحقيقة ليست ما نراه فحسب، بل ما نسمعه ؟

الغريب : ولماذا أمعن فى الشقاء ــ وقد حرمت من عينى ــ الى حد أن اسد دونها فتحات أذنى الشبيهة بنوافذ الخلية ؟

الپافلاجونى : ولكن أتفهم ما أعنى بقولى ان الحقيقة ليست ما نراه فحسب ، بل ما نســـمعه ؟ ليست جمودا فحسب ، بل مرورا وحياة .

الغريب : لست أفهم ، ولكن ذهنى متحفز مثل كلب يرى شيئا ما فى العشب يتحرك .. لست أفهم ، ولكنى أفهم اننى سأفهم .

الپافلاجونى : هل الحقيقة ، مثلا ، كمثلث نهائى لم يتحرك بعد أن جرده العقل من جميع العمليات الحسابية والخواص التى كان يتضمنها ؟



الغريب : نعم ، الحقيقة هي هذا .
اليافلاجوني : اهي هذا ، وليست شيئا آخر ؟
الغريب : انى اتردد . لا ادرى بفعل اى سحر ، ولكن ما اجده حقيقيا في ذهني لست اجده حقيقيا منذ أن يتردد في فمي .
اليافلاجوني : حينئذ اذا احتللت جميع آرائك ، ها أنت ذا تصبح منفيا ، مثل « السبياد » Alcibiade ، مضطرا الى التحالف مع ملك الفرس ضد وطنه .
الغريب : انتظر . عندما اقول ان الحقيقة ليست شيئا صامتا وميتا فحسب ، بل انها تتحرك ، وتحدث ضجة ، لا يدهشني أن يشق عليك الفهم .
اليافلاجوني : ألست انا الذى قلت هذا ؟
الغريب : انك انت الذى صفت الألفاظ ، ولكنى احس الآن انني كنت وحدى صاحب الفكرة .
اليافلاجوني : وهل اجمل من تأمل ما لا يتغير ؟
الغريب : ليس ما لا يتغير سوى نتاج جديد دائما لتغيرات ابدية .
اليافلاجوني : ان العدد شكل .
الغريب : ولكنه ـ فوق كل شيء ـ عملية .
اليافلاجوني : انه اذن كالنحل الذى حولنا وكالنحلة في وسط النحل يبدو عليها انها تبحث عن نحلة اخرى .
الغريب : مثله كمثل نغمة ، كمثل التيار الذى يدفع تيارا ، كمثل السد المؤقت على التيار المتصل ، كمثل اللحن الذى يتعقبه لحن آخر ، كمثل حركة تعتنقها حركة اخرى ، كمثل صوت موسيقى اذا التقى بصوت موسيقى احدث صوتا موسيقيا آخر ، آه ما اسعده بلقاء هذا الشقيق ! كنغمة في وسط نغمة أخرى ، ليستا اثنتين بل واحدة ، وما صنعه الحب لن يستطيع ان يحله غير الانفجار او العبير .
اليافلاجوني : وهكذا لا يكفى ان نرى ..
الغريب : لا يكفى ان نرى ، وانما يجب ان نسمع . اذا غنى احد ، فلأنى اغنى اسمعه .
اليافلاجوني : لسنا مجرد شهود للطبيعة .
الغريب : انما نحن اعوانها .
اليافلاجوني : لم يعد العدد اذن مجرد ارضاء لأذهاننا ..
الغريب : بل انه حافز .
اليافلاجوني : انه يمنحنا شيئا ما .

الغريب : ولكنه يطلب منا شيئا اكبر .
اليافلاجوني : لا يكفى ان ننظر لكى نرى .
الفتاة (تكاد تنشد العبارة انشادا) : ولا يكفى لكى نسمع أن نصغى ...
الغريب (ضاربا الارض بعصاه) : يجب ان نخلق لكى نفهم .
(يدخل الفتى الأول ، يصحبه ـ على بعد ما ـ الفتى الثاني . تذهب الفتاة الأولى لاستقباله في خطى أنيقة ذات توقيع ، وتمسك بيده فتأتى به الى وسط المسرح ، بينما تظل الفتاة الأولى في مكانها. جميع الممثلين ـ وقد لبثوا حتى الآن في وضع جانبي ـ يولون وجوههم للجمهور ، واحدا تلو الآخر . يظل الفتى الثاني واقفا وقفته الجانبية في مؤخرة المسرح) .
الفتاة الأولى : ايها السادة ، اقدم لكم آخر نحلة وصاحب الخلية كلها ، فقد اقبل ملك النحل ليرافق ملكة النحل . اسعدت صباحا يا سيدى ! انى اتشرف بأن اقدم لكم آخر سلالة هرماس ، حفيده ، فيما اظن ، أو ابن حفيده . يؤسفنى انكم تجشمتم العناء في سبيل هذا الشيء البسيط .
الغريب : ايها السيد ، لقد أتيت من كروتون لكى أكرم ذكرى هرماس .
الفتاة : انني انا التى جئت بهم الى هذا المكان وحدثتهم عن سليل هرماس . نعم ، حاولت أن اصف لهم شخصية هذا الفتى التعس فتاقوا الى رؤيته . وليس الأمر بعسير .. قلت لهم انه سرعان ما يحضر .
(سكون)
الفتى : هرماس حاضر هنا .
الغريب : اعلم ذلك . اننا لم نلبث طويلا في هذا المكان حتى شعرنا بمحضره يملأ كل الأرجاء
الفتى : لا تندهش من الا ترى اى نصب تذكارى .
الغريب : ومع ذلك فنحن نعتقد في « كروتون » أن بر الأحياء بالموتى رباط وثيق يمنع أرواح الراحلين كما يمنع أجسادهم من مفارقتنا .
الفتى : نحن لا نخشى ان تفارقنا روح هرماس .
الغريب : فهل تهامس نحل أثينا الأبدى هو الذى يستبقيه مسحورا .
الفتى : ان زوجته ـ التى كانت جدتى ـ ترقد بجواره تحت الثرى .

الغريب: نحن لا نعرف فى « كروتون » الا العالم .

الفتى: واين عسى أن تكون — دون رفقة من أحبها — عظمة تلك الحيـــاة العظيمـــة ؟ والى اين — لولاها — كان يؤول اقتدار وانطلاق هـذا العقل الواسع وكأنه البحر ســاعة المد فى منتصف الليل يصــعد ليستقى من جميع الأنهار التى تسكبها له الأرض ؟

الغريب: أعلم أن الموت لم يفصل بينهما .

الفتى: ومن أين للموت أن يفصل بينهما وقد كانت ممتزجة به امتزاج الأنفاس والنعاس ؟

الفتاة: انما السعادة هى التى فتحت لهرماس ابواب المعرفة .

الفتى: كانت امى بالنسبة اليه فى وسـط حياته كعمود مرتفع من الجمـال والرقـة والوداعة والطمأنينة والجلال .

الفتاة: وانا كذلك سأكون لسليل هرماس عمـودا جميلا نقيا .

الفتى: حين اقول ان هرماس لم يرد أن يقام له اى تمثـال يخلد ذكره ، فعلى الأقل تمثال المراة التى أحبها موجود .

الغريب: أرنى اياه من فضلك .

الفتى: وكيف عساك أن تراه ، وأنت ضرير ؟

الغريب: كل شىء تنظر اليه هذه الفتاة ، اراه فى الحال .

الفتى: ايها الغريب ، أترى فى وسط السهل هذا الصف من اثنى عشر عموداً ؟

الفتاة: ايها الغريب ، أترى فى وسط السـهل هذا الصف من اثنى عشر عمودا ؟

الغريب: انى اراها ، واعدها واحـدا واحدا ، ثم احيط بها جميعا دفعة واحدة .

الفتى: فى وسط الفضاء الذى يغمره النور ، هناك ظل رطيب يكسوها كالخمار بحياء جليل .

الفتاة: هنـاك ظل نقى يكسوها كالخمـار بحيـاء جليل .

الفتى: ها هى الغمامة تنسحب . وفجأة قد انحسر الظل عن العمود الأول . انه منتصب ، يسطع ويبهر .

الفتاة: أسفر الظل عن العمود الأول ، انه منتصب يسطع ويبهر .

الفتى: ثم يظهر العمود الثانى ، والثالث ، والتالى .

الفتاة: ثم يظهر العمود الثانى ، والثالث ، والتالى .

الغريب: الثالث ، والتالى ، وهذان الدوريان اللذان يهيم بهما قلبى وعليهما أطبق رقم خمسـة ورقم ستة .

الفتى: انها تظهر جميعا ، واحدا بعد الآخر ، تحت شعاعة زيوس رب الأرباب ، وكلها مقدسـة عارية ، كالاصبع الذى يجوب القيثارة .

الفتاة: كالاصبع الذى يجوب القيثارة . انها تظهر جميعا ، تحت شـعاعة زيوس رب الأرباب ، مقدسـة عارية ، كالاصبـع الذى يجوب القيثارة .

الغريب: انها تظهر جميعا ، واحدا بعد الآخر ، تحت شعاعة زيوس رب الأرباب ، مقدسة عارية ، كالاصبع الذى يجوب القيثارة .

الفتى: ويبدو لنا فى آخرها العمود الثانى عشر طاهرا كالنور ، ناصعا كاللبن .

الفتاة: لقد اشتمل الظل على كل شىء من جديد .

الغريب: انى أحيى مجد أثينا .



العود الأبدى

بقلم الدكتور : عبد الغفار مكاوى

رسم : محمد سليمان



« أنتم تنظرون الى أعلى ، حين تطلبون الارتفاع . أما أنا فانظر الى أسفل لأننى مرتفع » .

(نيتشة « هكذا تكلم زرادشت » القسم الاول – عن الكتابة والقراءة)

ماذا جرى لى ، ياأصدقائى ؟
أمس عندما اقترب المساء تكلمت الى أشــــد ساعاتى سكونا : هذا هو
اسم سيدتى المخيفة .
وهكذا حدث الأمر ، لأننى لابد أن أقول لكم كل شىء ، حتى لايقسو فؤادكم
على الراحل المفاجىء !
أتعرفون فزع النائم ؟
الفزع يستولى عليه حتى أطراف أصابع قدميه من أن الأرض تلين
تحته والحلم يبدأ .
اقول لكم هذا على سبيل الرمز . بالامس ، فى الساعة الساكنة ،

لانت الأرض تحت قدمى : الحلم بدأ .
عقرب الساعة اقترب ، ساعة حياتى التقطت انفاسها ،
أبدا لم أسمع مثل هذا السكون من حولى : حتى ان قلبى تملكه الفزع .
عندئذ تكلمت الى بلا صوت قائلة : ((أتعرفه يازرادشت ؟))
وصرخت رعبا من هذا الهمس ، والدم غاب عن وجهى : ولكننى سكت .
عندها تكلمت مرة ثانية الى : ((انت تعرفه يازرادشت ، ولكنك لاتنطق به !))
وأخيرا أجبت كما يجيب العنيد : ((أجل ، أننى أعرفه ،
ولكننى لا أريد أن أنطق به ! »
عندها عادت تتكلم بغير صوت وتقول لى :
((الا تريد يازرادشت ؟ أهذا ايضا حق ؟ لا تتوارى فى عنادك ! »
وبكيت وارتعشت مثل طفل وقلت : آه ! انااريد حقا ، ولكن كيف أستطيع ! تجاوزى عن هذا فحسب ! انه يفوق طاقتى)) !
عندها تكلمت الى مرة أخرى بغير صوت : ماذا جرى لك .
يازرادشت ! قل كلمتك وتحطم !))
وأجبت : « آه هل هى كلمتى ؟ من أكون أنا ؟ اننى
أنتظر من هو أعظم شأنا ، أنا لا أستحق حتى أن أتحطم عليه » .

زرادت يودع أصدقاءه ، ليعود الى وحدته من جديد . ان أشد ساعاته سكونا قد تحدثت اليه . صوت سيدته المخيفة قد همس فى اذنه ، وملأ قلبه بالرعب . حقيقته الخفية الباطنة تريد أن تكشف عن وجهها ، فكرته المختبئة فى أعماق نفسه تميد الآن ان تعبر عن نفسها . ففى اشد ساعاته سكونا يتجلى له أشد الأشياء حبا فى السكون . وسر الزمن الذى طالما عذبه وطارده على وشك ان يعلن الآن عن نفسه ، أن يكشف الغطاء عن جرهـــوه وماهيته ـ اللحظـــات تمر ، والعجـــلات تدور ، والأنهار تجرى ، وحبات الرمال تتساقط فى الساعة الزجاجية ، والزمن نفسه يعبر فى سكون ، لأنـه أشد الأشياء سكونا . ان السيدة المخيفة تقول لزرادشت : أنت تعـرفه ؟ لـكن ذلك الشىء الذى لايقوى عـلى أن يبوح به لنفسه ، ذلك الـذى يفوق طاقتـه ، والـــذى سيعود من أجله الى وحدته ويفترق عن اصدقائه ، هو الهامه المفاجىء عن معنى الزمن ، هو معرفته الجديدة بسره الذى يتعدى حـدود الحاضر والمـاضى والمستقبل . ان زرادشت فى طريقه الى القمة ، فى طريقه الى فكرته المحيرة عن عودة الشبيه الأبدية .

عجيب أمر زرادشت !فبعد أن أعلن على المجتمعين فى السوق حول الراقص على الحبل عن مذهبـه عن الانسان الأعلى ، وعلى رفاقه وتلاميذه عن فكرته المخيفة عن موت الله وعن ارادة القوة ، شمله الصمت والارتعاش فلم يجد مذهبا يعلنه ، وعذبه الهـامه الجديد فلم يجد الكلمات التى تعبر عنه . زرادشت الآن يعود الى جولاته ، ويسير الى كهفه الراقـد فى أحضان الجبل ، ليواجه هناك وحدته الأخيرة الفظيعة ، وينفـــرد مع فكرته التى تشبه الهاوية التى لاقرار لها ، وينتظر التحول الجديد فى كيانه. انه فى القسم الثالث « عن الوجه واللغز » من كتابه «هكذا تكلم زرادشت » يتحدث الى الملاحين الذين يعبرون به البحر ، وحديثه مملوء بالالغاز والرموز ويتحدث الى « العبيط » فى المدينة العظيمة ،ولكنه لا يتحدث الى الآخرين بقدر ما يتحدث الى نفسه ، لقد تحدث عن الانسان الأعلى الى الجميع ، وتحدث عن موت الله وعن ارادة القوة الى القليلين ، ولكنـه الآن يتحدث عن عودة الشبيه الأبدية الى نفسـه وحدها . ان فكرته الجديدة ترتفع فوق كل الأفكار كما ترتفع به الى القمة المخيفة التى تنتظره بالسعادة أو بالجنون .

يقول نيتشه فى كتابه « هذا هو الانسان Ecce homo » عن زرادشت :

« سأروى الآن حكاية زرادشت ، ان الفكـرة الأساسية فى الكتاب ، فكرة عودة الشبيه الأبدية ، هذه الصياغة السامية للايجاب ، التى لايستطيـع الانسان أن يصل الى صياغة أسمى منها ، ترجـع الى شهر أغسطس من عام ١٨٨١ *

عودة الشبيه الأبدية اذن هى قلب الكتاب النابض وهى الوسط والمركز الذى تدور حوله أفكاره . انها تأتى بعد فكرتيه الأخرين عن الانسان الأعـلى وعن ارادة القوة ، ولم يكن من الممكن أن تأتى بغير

(*) اعمال نيتشه الكاملة ، المجلد الخامس عشر ، ص ٦٨، دار النشر كورنر .

هذا الترتيب • لقد بدأ زرادشت بالتبشير بالانسان الأعلى : أنا أعلمكم الانسان الأعلى • الانسان الأعلى هو معنى الأرض ، هو الصاعقة • والانسان شيء ينبغي أن يتفوق عليه • هو حبل مربوط بين

التراث الغربى كله ،وينهار صرح المثالية الأفلاطونية المسيحية بأسرها •

فاذا عرف الانسان أن كل ما يعلو عليه من آلهة وأخلاق وعالم آخر هو سبب شقائه وغربته عن



الحيوان والانسان الأعلى ، حبل ممدود فوق الهاوية والانسان جسر لا هدف ، معبر الى هذا الانسان الأعلى الذى يريد أن تمتلىء به الأرض ذات يوم • ولكن هذا الانسان الأعلى الذى يطالب به زرادشت لايمكن أن يتحقق حتى « يموت الله » ، اى حتى يتحطم

نفسه وعن الأرض ، امكن للمثالية ان تنقلب رأسا على عقب ، واستطاع زرادشت أن يقول كلمته الرهيبة : « ماتت الآلهة جميعا » • الآن نريد أن يحيا الانسان الأعلى » • وموت الله ، أو سقوط المثالية والايمان بعدميتها (اذ ينبغى أن تفهم

هذه الكلمة المخيفة من هذه الناحية وحدها ، بعيدا عن كل صلة بالايمان أو الالحاد) لاسبيل اليه الا اذا سأل زرادشت كل موجود ، وتسلل الى قلب كل حى ، ليكتشف هناك ارادة القوة • سوف يعرف ان ارادة القوة هى حقيقة الموجود ، هى سر حياته وحركته ، وصعوده وهبوطه ،وازدهاره وموته • ارادة القوة هى كل ماهو موجود ، من حيث أنه موجود فى الزمان • والوجود فى الزمان هو طريقها ومجالها ، من حيث هو صراع فى سبيل القوة ، وكفاح من أجل العلو والتفوق • ولكن ارادة القوة التى تتحرك فى الزمان ، وتصارع فى الزمان ، هى نفسها تحت رحمة الزمان ، أسيرة سلطانه وقوته • والزمان هنا هو المستقبل الذى تتحرك فيه وتسعى الى تحقيق ممكناتها ، وهو كذلك الماضى الذى يثبتها ويحد من قوتها • الارادة مقيدة اذن بمجرى الزمان ، مجبورة على السير معه الى الامام ، لا تستطيع أبدا أن تريد العودة الى الوراء . أفكار نيتشة الأربع الأساسية اذن مرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقا • فوجود الانسان الأعلى ، مرتبط بموت الله ، وموت الله مرتبط بارادة القوة ، وهذه بمجرى الزمان • والفكر كله يسير من الوجود القائم فى هذا العالم الى وجود العالم ككل . هذا العالم ككل ، هو موضوع فكرته عن العود الأبدى •

ولكن فكرته سر يتهيب من الكلمة ولغز يخاف من التعبير • ان نيتشه يتردد فى الافصاح عنه ، ويحيطه بجدار من الكتمان بعد جدار • ذلك انه وليد الرؤية والالهام ، بعيد عن المنطق والعقل • انه يتخفى فى ظل الرهبة والسكون ، ويرتعش بحمى الكشف والجنون • ربما لأن صاحبه قدترك الآن طريق التراث الميتافيزيقى كله ، ووجد نفسه لأول مرة حائرا بغير طريق •

لقد رأينا كيف خاطبته ساعته الساكنة ، كيف نادته فكرته الوحيدة المدهشة نداءها الهامس المخيف ، وكيف لمحت اليه بسر الزمان • كان جسده أضعف من أن يحتمل رعشتها ، فهو الآن يعود الى التجول الوحيد ، ويصعد جبلا بعد جبل ، ويرتفع من قمة الى قمة • ان عليه أن يصل الى قمته الأخيرة ، أن يدخل دائرته المقدسة ، أن يترك كل القمم وراءه لكى يرى قلب العالم ، وينظر الى هاويته السحيقة : « أما أنت ، يازرادشت ، فقد اردت أن ترى حقيقة الأشياء جميعا وسببها الخفى • ان عليك أن ترتفع فوق ذاتك نفسها ـ الى أعلى ، الى أعلى ، حتى تجد نجومك أيضا قد أصبحت تحتك ! » *

ان القمة العالية التى يصل اليها الآن تفكير زرادشت هى القمة التى ارتفع فيها حتى فوق ارتفاعه فوق نفسه ، أى التى يرتفع فيها فوق ارادة القوة ، ويتفكر فى حقيقتها وسبب وجودها • ولكن ارتفاعه الى قمته الأخيرة هو فى نفس الوقت ـ وهذه هى المفارقة التى لايمكن بدونها أن نفهم تفكير نيتشه ـ هبوطه الى أعمق الأعماق • انه يصل الى القمة حين يغوص الى الهاوية • أو هو يرتفع الى اقصى حدود الارتفاع حتى يصل الى الموضع الذى تتحد فيه القمة والهاوية : « من أين تأتى أعلى الجبال ؟ هكذا سألت ذات يوم • عندماتعلمت أنها تأتى من البحر • هذه الشهادة مكتوبة فى حجارتها وعلى جدران قممها ، من أعمق الأعماق يجب أن يصل أشد الأشياء ارتفاعا الى ارتفاعه »• ان زرادشت لن يصل الى أعلى قمم الانسان الأعلى حتى يهبط الى أبعد اعماق بحر الزمن • التحول الأخير الذى ينتظره مرهون بالتفكير فى حقيقة العالم ككل ، فى علته وسببه الأخير • ان أشد الناس وحدة يفكر الآن فى أشد الأشياء شمولا • انه وحده يستطيع الآن أن يخرج الى العالم الرحب • والذى تجرد من كل شىء يستطيع الآن أن يرى سر كل شىء • وها هو يروى رؤياه الى الملاحين ، رؤيا الوحيد • انه يختار هؤلاء المغامرين الباحثين ، الفرحين بالألغاز والجسورين ، الذين يقطعون الأسفار البعيدة ولا يحبون أن يعيشوا بغير خطر ، لكى يبوح لهم بفكرته عن عودة الشبيه الأبدية • انه يحكى لهم تجربته الحافلة بالأحاجى والرموز : « عطشان مضيت منذ عهد قريب خلال غبش الضباب الملون بلون الجثث ـ عطشان صلب العود ،بشفتين مضمومتين . لم تكن شمس واحدة قد أفلت فى عينى » • لقد صعد ذات مرة على الجبل ، وعلى كتفيه جلس « روح الثقل » ، نصف قزم ونصف حيوان يدب فى الطين ، وظل يصعد متحديا هذا الروح الذى يشده الى أسفل ، ويصب فى أذنيه الرصاص ، ويقطر فى ذهنه أفكارا من رصاص •ان طريقه هو الطريق الصاعد الى اعلى درجات

(*) اعمال نيتشه ، طبعة كرونر ، المجلد العاشر ، ص ٥ •

الانسانية ، المرتفع الى الانسان الأعلى ، على الرغم من روح الثقل ، عدوه اللدود • وهو طريق المبدع الذى يعلو فوق نفسه ، طريق الارادة الخلاقة ، التى ترتفع فوق ذاتها على الدوام • ولكن هل كان فى وسعه أن يستمر فى الصعود ؟ هل يستطيع الانسان الخلاق ان يتجاوز ذاته الى غير حد، أم لابد له أن يصل الى نهاية يقف عندها ؟ ان روح الثقل الذى يرزح فوق كتفيه يهمس فى أذنيه بفكرته الثقيلة الخانقة ، ويحاول أن يغل ارادته المنطلقة الى المستقبل : « زرادشت ، ياحجر الحكمة ، انت أيها الحجر المندفع ، يامحطم النجوم ! قذفت بنفسك الى أعلى ارتفاع — ولكن كل حجر يقذف به ، لابد أن يسقط ! »

طموح الانسان لابد أن يهبط فى نهاية المطاف • الصعود اللامتناهى مستحيل ، لأن الزمن اللامتناهى يضع له حدا • انه يستنفد كل طاقته ، ويقوى على كل ارادة قوية ، ويقوض كل أمل شامخ • روح الثقل يجذب كل كرة يقذفها الطموح الى الأرض • والنظر الى هاوية الزمان أو الى عبث كل مشروع يقدم عليه الانسان يشل الجسد ويصيب الفكر بالدوار • كل معنى يصبح الآن بالقياس الى الزمن اللامحدود عديم المعنى ، وكل مغامرة عبثا ، وكل عظمة حصاد ريح • ان روح الثقل ، أو المعرفة بلاتناهى الزمن ، يمنع انطلاق « الانسان » الى « الانسان الأعلى » ويحول بينه وبين التفوق على ذاته ويسحق طموحه تحت عجلات الزمن • الزمن اللامحدود يبتلع كل قوة محدودة ، ويجذب الى قاعه السحيق كل سفينة تحاول ان تكتشف سره • وكيف يستطيع أن يعرف الزمن من هو نفسه زمنى ؟ ألا تفترض المعرفة نوعا من «الخروج» عن الموضوع الذى نريد أن نعرفه ، أونوعا من الاستقلال عنه ؟ ولكن كيف نستطيع أن نخرج من الزمن ونحن سائرون فى تياره ؟

ولكن زرادشت لاييأس • انه يستنجد بشجاعته لكى يتغلب على هذا الروح الثقيل ، هذا القزم • هذه المعرفة القاتلة بجبروت الزمن ولانهائيته • انه يستنجد بالشجاعة التى تعينه على احتمال فكرته العميقة عمق الهاوية ، فكرته عن العود الأبدى • ولا بد أن تكون هذه الشجاعة شيئا لم يسمع به أحد ، شجاعة « تميت الموت » ، تهاجم لأن فى كل هجوم « لعبا رنانا » ، لأن الانسان هو أشجع الحيوانات ، وبهذه الشجاعة تفوق على كل حيوان ، كما تفوق على كل الم ، لأن الألم هو أعمق الآلام • انه يواجه القزم بأشجع أفكار الانسان ، بفكرته التى تجعله يقول للحياة : « هل كانت هذه هى الحياة ؟ حسنا ! فلتكن مرة ثانية » « ايها القزم ! أنا أو أنت لأ انك لاتعرف فكرتى العميقة عمق الهاوية ! انك لن تستطيع احتمالها!» ويقفز القزم من فوق كتفيه ، ويتحرر زرادشت من روح الثقل الذى كان يقيده • ويبدأ الحديث بينهما عن الزمان •

كان زرادشت والقزم يقفان تحت بوابة على طريق • انظر الى هذه البوابة ، أيها القزم ! انهاذات وجهين • هناك طريقان يجتمعان هنا ، لم يحدث لمخلوق أن وصل الى نهايتهما • هذه الحارة الطويلة الى الوراء ، تمتد امتداد الأبدية • وتلك الحارة الطويلة الى الأمام ، انها أبدية أخرى • الطريقان يتقاطعان ، يصطدمان • تحت هذه البوابة يتلاقيان واسم البوابة مكتوب عليها : « أنها اللحظة » •

لنتذكر الآن ماقلناه من أن ارادة القوة وصلت الى حدها النهائى حين عرفت أن الزمان هو طريقها ومصيرها • ففى استطاعة الانسان أن يريد المستقبل ، أما الماضى الثابت الذى لا سبيل الى تغييره فينفلت من قبضة ارادته • ان أقصى ما يستطيعه هو أن « يعترف » به ، أن يسلم بحتميته • وربما استطاع أيضا أن يعقد الصلح بين الحرية والضرورة عن طريق الخضوع بحريته لهذه الضرورة (وقد عبر شيللر عن هذه الفكرة فسماها الصلح بين القدر والحرية) وانتزاع شوكة الجبر من مخلب القدر •

ولكن زرادشت يفهم الزمن فهما آخر • انه يوجه حديثه ضد القزم ، ويهاجم هذه الحتمية الزمنية بالذات ، فاللحظة هى النقطة التى يتلاقى فيها دربان طويلان ، يسير أحدهما الى الامام ويسير الآخر الى الوراء • ان راسيهما يصطدمان عند هذه اللحظة ، فيتقاطعان ويتناقضان • ومع أن الماضى هو ماكان وانتهى أمره ، والمستقبل هو ما لم يكن بعد ومازال مفتوح النوافذ على شتى الممكنات فانهما مع ذلك يصطدمان ببعضهما فى اللحظة أو «الآن» • ومن هذه اللحظة العابرة الفانية يمتد الدربان كل الى غايته ، فأما احدهما فيعود الى الماضى الأبدى ، واما الآخر فيمضى الى المستقبل الأبدى •

زرادشت اذن يبدأ من الزمن كما يدور فى داخل العالم • انه عنده سلسلة من اللحظات أو « الآنات » وهو يقف عند أحد هذه الآنات ليرى سلسلة لامتناهية من الآنات الماضية تمتد وراءه ، وسلسلة أخرى من الآنات المستقبلة تمتد أمامه . ولكن السؤال الآن ان كانت هذه الآنات تمتد حقا الى غير نهاية ، وان كان دربا الزمن يفترقان الى غير التقاء والماضى البعيد يترك وراءه ماضيا آخر أبعد منه ، وكذلك المستقبل الى أبد الآبدين : هل يستطيع الانسان حقا أن يتصور هذه اللانهائية الزمنية ؟

ألا يتوه الفكر الانسانى وهو يحاول ان يتخيل الماضى السحيق ويلاحق المستقبل البعيد ؟ ألا يقف الموت لمغامرته البائسة بالمرصاد ؟

ويسأل زرادشت القزم : « ولكن من يمضى على أحد هذين الدربين ـ ويظل يمضى ويمضى على الدوام : ألا تعتقد ، أيها القزم ، أن هذين الدربين يفترقان الى الأبد ؟ » انه يريد أن يعرف منه ان كان التفكير فى الزمان كما نألفه فى داخل العالم ،وكما نفرق فيه بين الدربين اللذين يسير كل منهما فى اتجاه معارض للآخر ، هو الحقيقة الاخيرة عن الزمن • انه يريد أن يفهم منه معنى « الأبد » حين نقول ان الدربين يسيران فى طريقى المستقبل والماضى الأبدين • هل هو الأبد حقا ؟ أم هو اللاتناهى ، « الشىء » الذى نسميه عادة بالتكرار ؟

ويرد عليه القزم قائلا : « كل ما هو مستقيم فهو كاذب ، الحقيقة كلها ملتوية ، والزمن نفسه دائرة » • ان القزم قد وفر على نفسه عناء الاجابة • حقا ان اجابته صحيحة من وجهة نظر نيتشه ، ولكنها سهلة يسيرة • فالزمن عنده دائرة • الماضى والمستقبل يتعانقان هناك فى اللانهاية غير المنظورة كما تفعل الحية التى تعض ذيلها • والزمن اذن حلقة من اللحظات ، أو دورة من الآنات • فهل هذا هو معنى العود الأبدى ؟ أم أن القزم قد أفسد الفكرة التى تحير زرادشت دون أن تستطيع التعبير عن نفسها : « ياروح الثقل ! ـ هكذا قلت له فى غضب ـ لا تأخذ الأمر بهذه السهولة !» وهل كان فى مقدور القزم أن يجد تصورا آخر يعبر به عن دورة الزمن داخل العالم الذى نعيش فيه غير التصورات المألوفة كالدائرة أو الحلقة ؟ أليس له عذره فى ذلك مادام لم يفكر فى الزمن الكلى ، بل اقتصر على ماسميناه بالزمن داخل العالم ؟

ما معنى أبدية الزمان ، أبدية الزمن الماضى والزمن المستقبل ؟

ان زرادشت يستخلص النتيجة التى تترتب على هذه الأبدية المزدوجة فى الزمان • انه يقول للقزم: « انظر الى هذه اللحظة • من بوابة هذه اللحظة يسير درب أبدى طويل الى الوراء ، خلفنا تمتد ابدية • أليس حتما أن يكون كل ما يقوى على السير من بين جميع الأشياء قد سار من قبل على هذا الدرب ؟ واذا كان كل شىء قد وجد هنا من قبل ، فماذا ترى أيها القزم فى هذه اللحظة ؟ أليس حتما أن تكون هذه البوابة قد وجدت من قبل ؟ وأليست الأشياء جميعا مرتبطة ببعضها على هذا النحو ارتباطا وثيقا بحيث أن هذه اللحظة تجر وراءها كل الأشياء المقبلة ؟ كما تجر نفسها بالتالى ؟ »

وبعبارة أخرى فان الماضى اللامتناهى لايمكن تصوره كما لو كان سلسلة لامتناهية من الأحداث المتجددة على الدوام • واذا كان هناك ماض غير متناه ، فلابد أن يكون كل مايمكن أن يحدث قد حدث من قبل بالفعل • الماضى أبدى لايمكن أن ينقص منه شىء أو يخرج عنه شىء ، بل كل ما يحدث لابد أن يكون قد حدث فيه من قبل • فأبدية الماضى تتطلب أن يكون كل مايحدث قد حدث بالفعل ، وان يكون الزمن كله قد مر من قبل • كما تتطلب أبدية المستقبل أن يحدث فى المستقبل كل ما يمكن أن يتم فى داخل العالم من احداث زمنية • ونحن حين نتصور الماضى والمستقبل كأبديتين لامتناهيتين ، لابد أن نتصور أنهما هما الزمان كله بكل ما يشتمل عليه من مضمونات زمنية • ولكن هل نتصور الزمن الكلى مرتين ؟ أليس فى هذا تناقض ؟ولكن هذا التصور هو الذى سيؤدى بزرادشت الى فكرته عن عودة الشبيه الأبدية • فكل الأشياء ، وكل ما يدخل فى الزمن أو يسير فيه ،لابد أن يكون قد سار فيه من قبل ولابد ان يسير فيه فى المستقبل • فعودة الشبيه تقوم على أبدية دورة الزمان • لابد أن يكون كل شىء قد وجد من قبل ولابد لكل شىء أن يعود فى المستقبل من جديد : « وهذه العنكبوت البسيطة التى تزحف فى ضوء القمر ، وضوء القمر نفسه ، وأنا وأنت ونحن نتهامس تحت هذه البوابة ، نتهامس عن الأشياء الأبدية ـ أليس حتما أن نكون قد وجدنا من قبل؟ أليس حتما أن نعود مرة أخرى ونسير على ذلك

الدرب الآخر ، بعيدا ، منطلقين الى الأمام ، على هذا الدرب الطويل المفزع ـ أليس حتما أن نعود عودا أبديا من جديد ؟ »

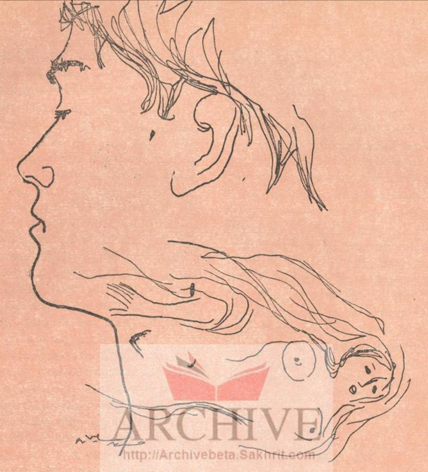
ولايكاد زرادشت ينتهى من تساؤله حتى يسمع نباح كلب هائج مجنون ، يرتعش وينتفض ، ويتحدى ويستغيث ، ويسحقه رعب وحشى مميت ، وكأنه يحاول أن يعض يد الموت التى تريد أن تقبض على رقبته : «حقا ، ان ما رأيته لم تبصر عيناى مثله من قبل • رأيت راعيا شابا يتلوى ويختنق ويتنفض مقشعر الوجه ، برزت من فمه حية سوداء ثقيلة • هل حدث لى أن رأيت كل هذا القرف والفزع الشاحب على وجه انسان ؟ أتراه كان قد استسلم للنوم فتسللت الحية الى فمه ، وراحت تعضه وتعضه ؟ راحت يدى تشد الحية وتشدها ـ بلا جدوى ! فلم تستطع أن تنتزع الحية من فم الراعى • فانطلقت منى صيحة : عض ، عض ! افصل الرأس ، عض ! كل فزعى ، حقدى ، قرفى ، اشفاقى ، كل ما فى من خير وشر صاح معى صيحة واحدة »

فكرة العود الأبدى زحفت كما تزحف الحية الى جوف الانسان • انها فكرة خانقة تلك التى تهمس له بأن كل شىء سيعود • واذا كان كل شىء سيعود فكل طموح الانسان عقيم ، والطريق الوعر الذى يؤدى الى الانسان الأعلى حمق وغباء ، اذ لابد وأن يعود الانسان التافه الصغير من جديد • واذا كان الزمن سيعيد كل شىء كما كان فكل مغامرة الانسان عبث ، وكل اتعابه هباء • ان فكرة العود الأبدى ، تبدو الآن وكأنها تناقض ارادة القوة ، وتفوق الحياة على نفسها أكثر مما فعلت مع روح الثقل التى تمثلت فى القزم • ولكن هذا هو ما يبدو فى الظاهر فحسب • فزرادشت يصيح بالراعى أن يعض الحية ويفصل رأسها عن الجسد • ويفعل الراعى كما أمره النبى المعذب الوحيد • واذا بالراعى يتحول شيئا آخر : « لم يعد راعيا ، لم يعد بشرا ، بل متحولا ، متجليا ، يضحك ! أبدا لم يضحك من قبل انسان على هذه الأرض كما ضحك ! »

ان احتمال فكرة العود الأبدى قد أتى معه بالتحول العام فى وجود الانسان • لقد أحال الجد مرحا ، والثقل خفة ، والعبوس البشرى رقصا الهيا •

غير أن فكرة العود الأبدى ذات وجهين ، نستطيع أن ننظر اليها من ناحية الماضى كما ننظر اليها من ناحية المستقبل • فاذا كان كل ما حدث مجرد تكرار لما حدث من قبل ، فلا بد ان يكون المستقبل بدوره ثابتا ، وأن يكون عودا لما حدث فى الماضى • ولابد أن تصدق العبارة التى تقول انه لا جديد تحت الشمس ، ولابد أن يكون كل فعل يقوم به الانسان وكل مغامرة يخاطر بها عبثا وباطلا ، ما دام أن كل شىء قد حدد وحسم أمره من قبل • ولكننا نستطيع أيضا أن ننظر الى المسألة من ناحية أخرى فنقول ـ على العكس مما قلناه ـ ان فرصة الفعل مازالت باقية أمامنا ، وان فى وسعنا أن نحسم أمرنا دائما من جديد مثلما نحسمه فى هذه اللحظة ، فكل لحظة نعيشها لها دلالة تتجاوز حياتنا الفردية ، وكل لحظة لاتحدد المستقبل المعروف فحسب ، بل تحدد كذلك كل مستقبل يتكرر فيما بعد • فاللحظة هى مركز الثقل الذى يقع على كاهله عبء الأبدية • والقرار اللحظى الذى نتخذه على هذه الأرض هو الذى يفصل فى أمر جميع الأحداث المتكررة للوجود الأرضى ، مثلما تفصل حياتنا الدنيوية فى رأى الأديان السماوية فى مصير النفس فى الآخرة • ان نيتشه يتشبث بهذا الالهام المفاجىء وكأنه هديته الأخيرة الى الفانين ، فاللحظة هى التى تحسم أمر الأبد ، أو قل هى الأبد نفسه • وفكرة العود الأبدى تصبح هى الدعامة الاساسية للوجود الانسانى ، هى حقيقته ، وعمقه ، ومركز الثقل فيه •

غير أننا لو نظرنا الى الناحيتين اللتين تحدثنا عنهما نظرة مدققة لوجدنا أنهما معا موضع السؤال • ففكرة العود الأبدى ترفع التضاد الموجود بين الماضى والمستقبل ، أو بالأحرى تضفى على الماضى طابع الامكان المفتوح الذى يتصف به المستقبل ، كما تخلع على المستقبل طابع الثبات الذى يتميز به الماضى • انهما يتداخلان فى بعضهما على نحو نادر عجيب ، فالزمن يصبح شيئا ثابتا ومتحركا فى وقت واحد ، شيئا تقرر بالفعل وقابلا لاتخاذ قرار فى شأنه • والارادة لا تستطيع ان تتجه الى المستقبل فحسب ، بل هى فى نفس الوقت تعود بارادتها الى الماضى ، والزمن يفقد اتجاهه المستقيم المألوف ، ويصبح ما للمستقبل للماضى ، وما للماضى للمستقبل • كل هذا لابد ان يحيرنا ويدهشنا ويخيفنا • فنحن لا ندرى ان كان نيتشه يعبر عن



فكرة خيالية مجنونة تبدد كل افكارنا التى تعودنا أن نفهم بها الزمن ، أو ان كان يكشف لنا عن معرفة أعمق بالزمن تحيط به فى افقه الكونى الشامل . لاندرى ان كان يلاحظ الزمن كما يراه فى حركة الموجودات « داخل » العالم ، أو ان كان يتجاوز مجال العالم كله حيث لايستطيع أن يلحق به فكر ولا منطق . فالقسم الثالث من كتاب نيتشه « هكذا تكلم زرادشت » مضطرب البناء ، يشبه جزيرة العجائب التى تزدحم أدغالها بالألغاز والأحاجى والرموز . انه لايكاد يبشر بفكرة العود الأبدى فى الفصل الذى أشرنا اليه « عن الوجه واللغز » حتى يقطع بشارته . ولكنه يعود فى الفصول التالية فيؤكد البشارة من جديد ، ويعلن مقدم « الظهر العظيم » الذى يتم فيه العود الأبدى ، وينتصف الزمن ويكشف القناع عن سره الشامل الرهيب : « انظر ! انه يتقدم ، انه يقترب ، الظهر العظيم ! » . ثم يأتى فصل بعنوان « قبل طلوع الشمس » قد نخطىء فنرى فيه الهامات نفس شاعرية تسحرها روعة الفجر ويذهلها سر النور . ذلك أن الصور الشاعرية عند نيتشه هى دائما رموز تدل على فكره . وما يراه زرادشت وهو ينتظر مطلع الشمس هو « هاوية النور » ، هو الأفق الكونى الواسع المتوهج ، هو السماء التى تظل الأشياء كلها من تحته ، وتضيئها وتجمع وحدتها : « ان القى بنفسى فى عليائك — هذا هو عمقى ! ان أخفى نفسى فى نقائك هذه هى براءتى ! »

فالمفكر هو الذى يواجه السماء ويفتح عينيه وصدره لنورها الساطع الشامل . ومدى العمق فى تفكيره يتوقف على قدرته على أن يفتح كيانه للنور ، الذى يسطع فوق الأشياء جميعا . وبراءة الوجود هى نور العالم الذى يغمر كل الموجودات . والتفكير فى العالم بكليته يبدد « الخطيئة » و « الذنب »

كما يمحو « الخير » و« الشر » وغيرها من كلمات البشر التى تغطى كالسحب وجه السماء • وبالتفكير فى العالم بكليته ــ العالم الذى سير الزمان وأوجد المكان ــ ينقشع غضب الآلهة ، وتتبخر سطوة القدر ، وينهار بناء العالم الآخر ، وينهدم كل تفسير ميتافيزيقى أو أخلاقى للوجود • الانسان يتحرر ، ويصفو ويستعيد براءة الأطفال : « فوق كل الاشياء تقف السماء المصادفة ، السماء البراءة ، السماء الاحتمال ، السماء الكبرياء» • ذلك أن جميع الأشياء « قد عمدت فى نبع الأبدية ووراء الخير والشر ،الخير والشر نفسهما ليسا الا ظلالا وأحزانا رطبة وغيوما» لكن الأشياء لم تعمد فى نبع الأبدية لأن لها وجودا آخر غير وجودها الأرضى أو لأن لها حقيقة فى ذاتها تتجاوز عمرها الفانى • ذلك لأن الأبدية والزمانية ليسا شيئين مختلفين ، بل هما فى الحقيقة شىء واحد : فالزمن ، باعتباره العود الأبدى ، هو فى الحقيقة الأبد نفسه • ورؤية الموجود فى نور العالم ، رؤية زرادشت البريئة النقية ، معناها أن نخلص هذا الموجود من كل ما ألقته الأجيال الطويلة على صدره من قدر وأخلاق وعالم آخر • أن نريحه من كل التفسيرات الغيبية والعقلية ونتركه يسير فى الزمن وكأنه طفل خفيف يرقص ويلعب : «أيتها السماء من فوقى ، أيتها السماء النقية ، العالية! هذا هو نقاؤك الآن عندى ، أن ليس هناك عنكبوت أبدى للعقل ولا هناك شباك عنكبوت : أنك عندى أرض ترقص عليها المصادفات الالهية ، وأنك عندى مائدة آلهة لزهر الهى وللاعبى الزهر ! » • فلعب الوجود قد أصبح الآن لعبا الهيا ، والمفكر الذى يفتح صدره وبصره لنور السماء ويعانق العالم يقف انه يستطيع الآن أن يسأل السماء قائلا : « ألست أنت نورا لنارى ؟ أليست عندك النفس الشقيقة لرؤيتى والهامى ؟» • ان زرادشت قد تفتح كيانه كله للعالم • وهذا التفتح الشامل هو الذى يتوقف عليه فهمه الأصيل للعود الأبدى • لقد رفعت الغشاوة عن بصيرته ، وتحرر من قيود الموجودات ،واستحم بالنور الذى يغمر جميع الأشياء ، وتخلص من روح الثقل التى ترهقها معانى الأخلاق والدين وما وراء الطبيعة ، وتوصل الى سر الزمن حين وقف تحت وراء الخير والشر ، ويقترب من حقيقة العالم كله • بوابة اللحظة الأبدية الفانية ، بعيدا عن دربى الماضى الثابت المستقر والمستقبل الغامض الذى لم يولد بعد •

عودة الشبيه الأبدى هى مدار فلسفة نيتشه وأعمق أفكاره جميعا • انها تفتقر الى البناء التصورى المحكم والمعالجة المنطقية المحددة ، وتوشك أن تكون نبوءة معتمة أو سرا مطلسما يحاول الشاعر الفيلسوف أن يكشف عنه • انه يتكلم على لسان زرادشت ، وزرادشت هو معلم العود الأبدى ، كما هو معلم الانسان الأعلى وارادة القوة • ولكنه لا يعلم بقدر ما يشير ويلمح • فرؤياه عن هاوية الزمان تعبر عن نفسها بالرمز واللغز • ولكنه لا يلجأ الى ذلك حبا فى التعمية ، ولا ولعا بالأقنعة ، بل لأن فكرته عن العود الأبدى ترتفع به الى القمة الوحيدة التى لا يصل اليها سلم اللغة ، وتبتعد به وراء حدود الكلمة والعقل والمنهج • وعجزه عن التعبير عن هذه الفكرة تعبيرا تصوريا ليس مجرد عجز فردى كامن فيه ، بل هو دليل على عجز التراث الفلسفى الذى يقف على أرضه • انه يحارب الميتافيزيقا التقليدية ويريد أن يقلبها رأسا على عقب ، ولكنه يظل مع ذلك مقيدا بها ، مرتبطا بوسائلها وادواتها• واذا كان يصارع الافلاطونية والمسيحية وأخلاق العبيد كما يصارع التفسير التقليدى للوجود ، فهو لايزال يتحرك فى أفق هذه الميتافيزيقا التقليدية، ويستخدم مقولاتها وتصوراتها ، ويحاربها بنفس أسلحتها • وهو حين يفكر فى العود الأبدى يصبح العالم ككل هو مشكلته الرئيسية • انه ينظر اليه الآن نظرة زمنية ، فكلية العالم تصبح هى كلية الزمان أو أبديته • بهذا يدخل نيتشه أرضا لم يطرقها أحد قبله ، ويحاول التعبير عن شىء لا اسم له • انه يتلفت حوله فلا يجد التصور الذى يسعفه ، ويقف على حافة الهاوية التى لا ينجيه منها تراث أو تقليد ، ويحس برعشة الرائد حين تطرق قدماه أرضا مجهولة : «آه يا اخوتى ، ان من يكون رائدا ، يكون هو الضحية دائما » • هو رائد الفكر الذى يتجاوز الأشياء كلها ويحاول أن يدرك العالم بكليته • ولكن الصعود فوق جميع الأشياء التى تدخل فى العالم لفهم العالم نفسه ، والعلو على الموجودات كلها لادراك الوجود بذاته يوقعه مع ذلك فى شباك هذا العالم الذى أراد أن يطير فوقه • ذلك أننا فى كل مرة نحاول فيها أن نتصور العالم على أنه ذلك الذى يحيط بالأشياء جميعا ويتجاوزها لا بد وأن يظل تصورنا له محددا بالأشياء ، فنحن لا نستطيع أن نخرج من العالم الا الى العالم ، ولا أن نعلو فوقه

الا لنعود فنغوص فى أعماقه . فتفكيرنا فى العالم ككل لابد له أن يبدأ مما فى داخل هذا العالم، كما أن تصورنا للزمان مقيد بما يجرى فى داخل الزمان .

عودة الشبيه الأبدية هى اذن مذهب نيتشه فى العالم ككل ، أو رأيه فى كلية الوجود .وحديثه عن الأبدية التى تتجاوز كل ما يجرى فى الزمان من أحداث وكل مايشتمل عليه من معطيات تجاوزا لا نهاية له ، هو فى حقيقته حديث عن العالم ، تردد كلماته معانى الاتساع ، والرحابة ، والشمول . والحديث يصل الى ذروته فى فصل بعنوان «عن الشوق العظيم» فماذا يقصده نيتشه بهذاالشوق ؟

الشوق لايعرفه الامن يكابده ، كما يقول الشاعر القديم .فهو حنين القلب الى ما لاتراه العين ولاتلمسه اليد ، فنحن لانشتاق الى ما تستطيع أعيننا أن تراه ، أو أيدينا أن تلمسه . ربما استطعنا أن نشتهيه ونميل اليه ، ولكن الشهوة والميل شىء ، والشوق شىء آخر . الشوق يتعلق بما هو بعيد ، فنحن نبتعد به عن كل ما هو قريب ، ونحن بالعين الطفولة وملاعبها ، أو الى الحياة الهادئة المطمئنة ، وقد نشتاق أيضا الى الموت المريح . والشوق يخرج بنا عن حدود الموقف الراهن ومطالبه وأهدافه . فنحن نبتعد به عن كل ما هو قريب ، ونحن بالعين والقلب الى شىء ناء فى الزمان والمكان ، والحالة أشبه «بافيجينيا» على جزيرة تاوريس وهى تفتش بعينها ووجدانها وراء البحر عن بلاد الأغريق . كلنا يعرف هذا الشوق . وكلنا يعرف أيضا ذلك الشوق الى المجهول ، الذى يزيد عن أن يكون رغبة فى الوصول الى ما نشتاق اليه ، بل ربما كان ينطوى على ميل غامض فى أن يظل بعيدا عنا .وهذا البعد الذى يشتاق اليه نيتشه هو الذى يضع الانسان فى الزمان والمكان غير المحدودين ، ويفتح نافذة كيانه للعالم . هذا التفتح للعالم الشامل البعيد ، ابتغاء التقرب من الموجود القريب ، هو الذى يتخذ صورة العود الأبدى . ان زرادشت يتحدث الى نفسه فيقول : « آه يانفسى ، لقد علمتك أن تقولى « اليوم » كما علمتك أن تقولى « قديما » و « فى عهد مضى » وان ترقصى فوق كل ماهو « هنا» و« هناك » . لقد علم نفسه العود الأبدى، أعنى علمها ألا تأخذ الفروق الثابتة فى الزمان والمكان مأخذ الجد ، ألا تستسلم لروح الثقل الذى اوجد كل هذه الفروق ، وان تنظر الى « اليوم » و « الغد » و « الأمس » والى « الهنا » و « الهناك » بالنظرة التى تساوى بينها وتتجاوزها جميعا . ولكن كيف يتأتى لليوم أن يكون كالغد وكالأمس ، و « للهنا » أن يكون كالهناك . انها جميعا تتساوى فى فكرة العود الأبدى . فاذا كان جوهر الزمان هو التكرار الابدى ، انهارت الفروق القائمة بين الماضى والمستقبل . عندئذ يكون المستقبل هو ما كان دائما ، والعكس صحيح ، وتكون النفس حاضرة فى الزمن كله ، حين لا تكترث بالفروق الموضوعة بين الأحداث . انها عندئذ تكون حاضرة فى « الكل » حيث تتلاشى الفروق الموجودة بين الأبعاد الزمنية المكانية : « آه يا نفسى لقد خلصتك من كل الأوكار الضيقة، نفضت عنك التراب والعنكبوت والظلال» . النفس المشتاقة هذا الشوق العظيم تعانق العالم بكليته ، وتغمر ذاتها فى النور الشامل ، وتقف تحت سماء « البراءة والاحتمال » .

الانسان يعلو الآن العلو الحق الذى يربطه «بالعالم» ويقف مثل زرادشت عاريا أمام الشمس ، وقدترك وراءه كل الظلال القديمة التى فسرت الحياة بالخطيئة والذنب والحياة ، وصورت له عالما آخر وراء هذا العالم ، وأخلاقا أخرى غير أخلاق القوة والشجاعة والخطر . ان روحه الحقة تطارد السحب جميعا من سمائها ، وتتحرر من ظلال التراث المسيحى - الأفلاطونى ، وتخرج الى آفاق العالم الرحب ، بعد أن وضعت يدها على العود الأبدى ، واكتشفت سر الزمان والمكان : « آه يانفسى ، لقد أعطيتك الحق فى أن تقولى لاكما تقول العاصفة لا، وأن تقولى : نعم ، كما نقول السماء الرحبة :نعم ، وها أنت تقفين ساكنة كالنور وتخوضين الآن العواصف النافية » .

ويمضى زرادشت فى حديثه الى نفسه ، فيبين لها أن فكرة العود الأبدى لاتلغى الحرية ، بل تحررها من القيد الذى رسفت فيه حتى الآن ، ألا وهو الاعتقاد بثبات الماضى وحتميته ، ولكن عندما يكون الماضى كله هو فى نفس الوقت المستقبل كله ، فان النفس تكون لها الحرية التى تسود بها على « ماخلق وما لم يخلق » ويتفتح الطريق أمام الانسان الخالق المبدع كما لم يتفتح أمامه من قبل ، وتتوثق الصلة بينه وبين العالم الخالق المبدع ، الذى يوجد كلما هو موجود ، فى عود أبدى لا ينتهى . ثم يحدثها عن الاحتقار ، الذى لا يفترس النفس افتراس الدود

لأنه احتقار محب عظيم « يحب الى أقصى حدود الحب ، عندما يحتقر الى أقصى حدودالاحتقار »

الذى يعرف حقيقة العود الأبدى ، يعرف أيضا كيف يتخلص من الأغلال التى تقيده بالموجودات ، وكيف يرتفع بنفسه فوق كل ما يدخل فى نطاق العالم من أشياء • غير أنه لايرتفع فوقها الا ليعود اليها عودة أصيلة ، ولا يتجاوزها الى العالم الرحب الشامل الا لكى يجدها من جديد • ان زرادشت يحتقر الانسان الحالى ، ويعده شيئا وسطا بين العدم واللامتناهى، أو حبلا مشدودا بين الحيوان والانسان الأعلى • هذا الانسان الأعلى هو الذى يصل الى أقصى امكانيات الانسانية ، فقد عرف سرالعود الأبدى ، الذى لم يعرفه أحد قبله ، واستطاع أن ينطلق الى اللامتناهى ، ويخرج بنفسه الى آفاق العالم الواسع • انه يقف الآن عاريا أمام وجه الشمس ، لاتتبعه ظلال « اخلاق العبيد » الموروثة ولا يوقر ظهره عبء عالم آخر • واذا كان زرادشت يشتاق الى شىء فشوقه العظيم كله يتجه الى هذا الانسان الأعلى : « آه يانفسى ، لقد خلصتك من كل خضوع وركوع وقول « ياسيدى » ، لقد سميتك « تحول الضرورة » و « القدر » • الانسان الأعلى قد جعل العالم كله مسكنه ، وحرر نفسه من العبودية على اختلاف اشكالها ، واختفى بالنسبة اليه الفرق بين الارادة والضرورة ـ ذلك لأن ما تريده الارادة عن حرية لابد أن يأتى فى دورةالعود الأبدى ـ واذا كان زرادشت يسمى النفس قدرا فما ذلك الا لأن الارادة العظيمة الأخيرة هى التى تريد الضرورة ، لا التى تنحنى لها أو تركع أمام صنمها الجامد القاسى • لقد عرفت العود الأبدى ، فراحت تشارك فى اللعبة الكبرى ، وتقوم بدورها على مسرح العالم • وهكذا تغلبت على التفرقة التقليدية بين الحرية والضرورة • ومثلما اكتسب الماضى ملامح المستقبل ، واكتسى المستقبل ملامح الماضى ، كذلك تكمن الضرورة الآن فى الحرية كما تكمن الحرية فى الضرورة : « آه يانفسى ، لقد أعطيتك أسماء جديدة وألعابا بهيجة الألوان ، سميتك « القدر » والوعاء الشامل لكل ماهو شامل و « حبل صرة الزمان » و « الجرس السماوى » • لقد تحول فهم الانسان للوجود ، بفضل فكرة العود الأبدى • انه يفهم الآن كل شىء فى ضوء العالم الشامل المحيط ، بل لقد علا وارتفع حتى اصبحت نفسه هى الوعاء الذى يشمل كل ما هو شامل ومحيط ، وارتبطت بالوجود والزمان كما يرتبط الطفل بأمه ، وصارت كالسماء التى تسدل قبتها الزرقاء على جميع الأشياء : « آه يانفسى ، كل شمس صببتها فوقك وكل ليل وكل صمت وكل شوق : هنالك نموت أمامى كما تنمو عناقيد الكروم » • ان نفس الانسان تقف الآن بين الأرض والسماء ، بين القريب منها والبعيد ، وكأنها كرمة شبت منجوف الأرض لتعانق النور ، انها مثقلة بشوقها الى العالم وحبها له ، مثلما الكرمة مثقلة بثمارها التىهى وليدة الأرض والسماء جميعا : « آه يانفسى ، لا توجد الآن نفس أكثر منك حبا ولا أوسع شمولا ! وأين يمكن للمستقبل والماضى أن يلتقيا ان لم يتلقيا عندك ؟ » . لقد ارتفعت فوق العالم ، فازدادت محبتها لكل ما فى داخل هذا العالم• نودى الانسان أن يخرج الى الكل ، ولكنه بقى وسط الأشياء ،عرف اللامتناهى فتضاعفت صلته بالمتناهى ، واحس الفرحة باللامحدود ففاض عذابه بمحدوديته ، وحزنه على فناء العالم وفنائه • الارتفاع الى القمة قذف به الى القاع ، والعلو فوق المصير ، زاده شعورا بتعاسة المصير • ان نفس زرادشت لابد أن ترقص وتغنى ، حتى لاتهوى فى عذاب شوقها العظيم : « أن تغنى غناء مشبوبا ، حتى تسكن جميع البحار ، وتصغى الى شوقك ، حتى يسبح القارب فوق البحار الساكنة المشتاقة ، حتى تسبح المعجزة الذهبية ، التى تخطر حول ذهبها كل الأشياء الطيبة الشريرة العجيبة : وكذلك الكثير من الحيوانات الكبيرة والصغيرة وكل ذى أقدام خفيفة عجيبة ، حتى يستطيع السير على دروب البنفسج ـ الى المعجزة الذهبية ، الى القارب الحر والى سيده ، زارع الكروم الذى ينتظر وسكينته فى يده » • هذا « الشوق الانسانى » العظيم ، الذى يعرف أن جوهر العالم هو العود الأبدى ، لابد أن يتحقق ، والباحث عن نفسه لابد فى النهاية أن يجد نفسه •

وفكرة العود الأبدى تفهم الزمن على انه تكرار ابدى • أما ما هو هذا التكرار الأبدى فان زرادشت لايريد أن يقوله بل يريد أن يتغنى به • فالنفس التى انطلقت تسبح فوق البحار الساكنة المشتاقة تقابل القارب الذهبى الذى يسبح فوق مياه الصيرورة • هذا القارب هو آخر ما يمكن ان تصل اليه النفس ، هو قلب الوجود ومركزه • الأشياء

كلها تسبح حوله ، كماتسبح الحيتان حول السفين : « ان قلب الأرض من ذهب » كما قال زرادشت فى موضع آخر ٠ وقلب الوجود هو المعجزة الذهبيـــة أو القارب الذهبى الذى يتحدث عنه زرادشت ٠ وملاح هذا القارب هو ديونيزيوس ، اله النشـــوة والحب والموت واللعب ٠ وهو كذلك اله المأســاة والملهاة ، واله اللعب الجاد واللعب المرح الذى يقوم به العالم ٠ ولكنه ليس الها يظهر فى داخل العالم بل هو الاله الذى يشكل كل شىء دون أن يكون له شكل ، هو لعب الوجود نفسه ٠ وهو كذلك سيد الكرم وزارعه ، هو ديونيزيوس وباخوس فى آن واحد ـ يشبع شوق الكرم الى السكين التى تخلصه من عناقيده ٠ وهو خطوة الزمن الذى يسترد كل ما أعطاه الزمن الذى يهدى ويسلب ، ويبنى ويخرب ديونيزيوس هو المانح العظيم والسالب العظيم،على مدى العود الأبدى : « آه يانفسى ، مخلصك العظيم، الذى لا اسم له ، الذى ستبحث له الأغنيات المقبلة عن اسم يليق به ! ـ ها أنت تتوهجين وتحلمين ، وها أنت تعبين فى عطش من كل ينابيع العزاء ذات الأصداء العميقة ، وها هى كآبتك تستريح على نعمة الأغنيات المقبلة ! »

ديونيزيوس هو الجواب على الشوق العظيم الذى يعذب صدر الانسان . هو الذى يوجد الموجودات وهو الذى يسلبها الوجود ٠ هو الحاكم الـــذى يسيطر على كل تحول ، ويدير مجرى الأشيـــاء فى الزمان ٠ وحيثما تجلى ديونيزيوس تجـــلى معه سر العالم ، ووجدت نفس زرادشت وطنها الـــذى تبحث عنه ٠ ديونيزيوس هو المخلص الأخير الـــذى يبشر به زرادشت ، وهو الكلمة الأخيرة التى يعلنها نيتشة : ان الانسان المتفتح «للعالم» يقابله بهـــذه الكلمات : « آه يانفسى ، الان اعطيتـــك كل شىء ومنحتك آخر ما استطيع ، وها هما كفاى قد فرغتا من الاغداق عليك : أنظرى ، ان دعوتى لك بانتغنى كانت هى آخر دعواتى اليك ! »

ويغنى زرادشت اغنية ديونيزيوس الأخـيرة : « أغنية الرقص الأخرى » فيسبح بمجد الحيـاة ٠ ويهلل لروعتها وغموضها ٠ انها تظهر له فىصورة الأنثى الفاتنة الاغراء ، وتتحول أمام عينيه فتـارة تكون ساحرة وتارة أخرى تكون حية أو اعصارا أو ليلا معتما كالهاوية : « فى عينك نظرت منذ عهد قريب يا أيتها الحياة ، رأيت ذهبا يلمع فى عينك الليلية ، وتوقف قلبى حيال هذه اللذة العارمة » . ولكن الحياة تقول الزرادشت : ولكنك لست وفيا لى كما ينبغى .. « اعرف أنك تفكر فى أن تهجرنى وشيكا » . ويهمس زرادشت بشىء فى اذن الحياة : « بين خصلات شعرها الأصفر المضطرب المجنون » وتجيب الحياة قائلة : « أنت تعرف هذا ،يازرداشت ما من أحد قد عرفه قبلك »

•

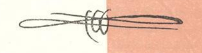
زرادشت يفكر فى أن يهجر الحياة ، ولكنـــه لن يستطيع أن يهجرها الى الأبد ٠ سوف يموت ذات يوم ، ولكن لابد له أن يعود ٠ لابد أن يعود مرة ومرة الى غير نهاية ، لابد أن يدور فى حلقة العود الأبدى التى لاتكف عن الدوران ، وأن يجرب يأسه وأمله ، وعذابه وفرحته ، وأن يولد ويموت مـرات لاحصر لها ولا عدد ٠

وتنظر اليه الحياة نظرتها الى طفل ماكر عبقرى انتزع منها السر الذى ضنت به على ابناء الأرض الفانين ٠ ثم تقول بين الفرحة به والغيرة منه « أنت تعرف هذا ، يازرادشت ؟ ما من أحد قد عرفـــه قبلك ! »

ملحوظة :

اعتمدت فى هذا التفسير لفكرة نيتشة عن عودة الشبيبـــه الابدية على كتاب اويجن فنك ، فلسفة نيتشة ـ سلسلة كتب أوربان ، مطبعة كول هامر ، شتوتجارت سنة ١٩٦٠ .

Eugen Fink; Nietzsches Philosophie, Urban - Bücher kohlhammer - Verlag, Stuttgart.



الجذور التاريخية لأدب اللامعقول

بقلم يوسف الشاروني

سواء رضينا عما يسمى بأدب اللامعقول أم رفضناه ، فهو ظاهرة أدبية موجودة ، علينا ان نعلل ظهورها ونتقصى اسبابها وجذورها ۰ فمن المعروف انه منذ أواخر القرن التاسع عشر ، بدات تظهر حركات جديدة فى الموسيقى والفنون التشكيلية فى الغرب تهدف الى تحطيم المتعارف عليه من طرق التعبير فى هذين الفنين بحثا عن وسائل جديدة للتعبير ، وقد تعددت هذه المذاهب أو المدارس ما بين تأثيرية وحوشية وتكعيبية وتجريدية وتعبيرية وسريالية ۰۰ الى آخر هذه المدارس التى ظهرت فى الفن التشكيلى ، كما ظهرت مدارس مماثلة فى الموسيقى مثل التأثيرية والتجريدية والكلاسيكية الجديدة واللامقامية وتعدد المقامات ثم ما يعرف بالموسيقى الالكترونية ۰۰ الى آخر هذه المدارس التى يمكن ان نضمها جميعا فيما أميل الى تسميته بمحاولات تحطيم قواعد المنظور ، وهو رد فعل للايمان بالعقل والمنطق ، وهو الايمان الذى بدأ فى الظهور منذ عصر النهضة حتى ساد الحضارة الغربية بعد أن أرسى دعائمه ديكارت وبيكون وفولتير واضرابهم من الفلاسفة والمفكرين ، ولئن تمردت عليه الرومانسية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر فلقد عاد يطل برأسه من خلال المدرسة الطبيعية فى النصف الثانى من ذلك القرن ۰

لكن المخترعات الحديثة مثل آله التصوير من ناحية ، والازمات التى صاحبت تطور النظام الرأسمالى فى أوروبا من ناحية أخرى ، دفعت بالفن الى البحث عن وسائل جديدة وميادين جديدة للتعبير ، وكان ذلك قد صاحب ظهور عدد من المفكرين كان لهم أثر ضخم فى تطوير الأفكار لاسيما منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وبالرغم مما يبدو من تناقض أو اختلاف بين بعض هؤلاء المفكرين الا انهم فى مجموعهم شاركوا فى تكوين تلك الخميرة التى ظهرت آثارها واضحة فى اتجاهات الفن والفكر فى القرن العشرين ۰ وكان ما يجمع بين تفكير هؤلاء جميعا هو زلزلة الايمان بقداسة الانسان وقداسة معتقداته الموروثة ۰

وكما أزعج كوبرنيكوس (۱٤۷۳ – ۱٥٤۳ م) أصحاب السلطة فى بداية عصر النهضة حين أعلن أن الأرض ليست مركز الكون ، مما حطم بالتالى ايمان الانسان باهميته وان الأرض التى يعيش عليها ليست الا كوكبا من مجموعة الكواكب التى تدور حول الشمس ، كذلك فعل نيتشة فى القرن التاسع عشر (۱۸٤٤ – ۱۹۰۰ م) حين أطلق صيحته الالحادية المشهورة التى أعلنها للحضارة الأوربية فى كتابه « هكذا تكلم زرادشت » ، بينما كان المفكر الدانماركى المؤمن سورين كيركجورد (۱۸۲۳ – ۱۸٥٥ م) قد سبقه الى اكتشاف خلو العالم من المعنى ، واعلن ثورته على فكرة المذهب فى الفلسفة قائلا انه لا يمكن ان يكون هناك بالتالى مذهب فى الوجود ، وفرق بين البحث عن المعانى المجردة وبين معاناة الانسان لتجربة وجوده ، فهناك فارق بين أن ابحث فى «الموت» بوصفه عاما مجردا ، وبين

أن أبحث فى « انى أموت » ، وسمع العالم فى منتصف القرن التاسع عشر كيركجورد وهو يتحدثعن الحرية والاختيار والمخاطرة والقلق ·

وفى القرن نفسهأعلن داروين (١٨٠٩ ـ١٨٧٢م) عن نظريته فى التطور وان الانسان ليس الا تطورا عن كائن ذى خلية واحدة ، بينما أعلن كارلماركس (١٨١٨ ـ ١٨٨٣ م) أن الظروف المادية والدوافع الاقتصادية ـ وليست الروحية ـ هى المحرك الأول للتاريخ · أما فرويد (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩م) فقد اعلن من بعدهما أن الرغبات الجنسية المكبوتة فى الطفولة هى أبعد العوامل تأثيرا فى الحياة الانسانية وانها تكون وراء علاقات انسانية نقدسها مثل علاقة الابن بأمه والبنت بأبيها ، كما قام فرويد باستكشاف عالم الحلم وتعليل مايبدو عليه من تشويه · ثم جاء اينشتين (١٨٧٩ ـ ١٩٥٥ م) ليعلن أننا يجب ان نضيف الزمان بعدا رابعا فى حساباتنا الرياضية مما يترتب عليه نسبية معلوماتنا ، فسرعة القطار بالنسبة لى وأنا واقف على الارض غيرسرعته بالنسبة لراكب فى قطار يتحرك فى اتجاه مضاد أو قطار يتحرك فى الاتجاه نفسه بسرعة أقل أو اكثر · والواقع أن اضافة الزمان لم تكن هى التى ميزت النظرية النسبية فحسب ، بل هى التى ميزت الاتجاه الفكرى فى القرن التاسع عشر بوجه عام عن طريق الايمان بفكرة التطور ، فالتطور ليس الا حركة المكان وتغيره فى الزمان ، لهذا اعتبر المنطق الأرسطى الذى لايمكن تطبيقه الا فى حالة السكون منطقا ناقصا أكمله منطق هيجل (١٧٧٩ ـ ١٨٣١م) القائم على الجدل · فمنطق أرسطو مثلا قائم على قانون عدم التناقض ، وهو أن الشىء لايمكن أنيكون هو هو وليس هو فى الوقت الواحد منجهة واحدة، اما فى المنطق الهيجيلى فالشىء يمكن ان يكون هو هو وليس هو فى الزمن المستمر ، فالرجل هو الطفل وهو ليس الطفل الذى كانه يوما ما ·

وهكذا نرى داروين لاينظر الى الانسان كما هو الآن من الناحية البيولوجية بل من خلال تطور سلسلة الكائنات الحية ، وماركس لاينظر الىالمجتمع الانسانى كما هو اليوم بل من خلال تطورالمجتمعات منذ بدء التاريخ ، وفرويد لاينظر الى الانسان من الناحية النفسية كما هو أمامه بل على ضوء تطوره منذ طفولته ·

طبقوا هذه النظريات ، هم الذين مهدوا ـ فكريا ـ لظهور الفن الحديث والأدب الحديث ·

وكذلك من جاءوا بعدهم ممن دعموا أو طوروا أو هؤلاء المفكرون اذن ، ومن سبق أن مهدوا لهم

ومن ناحية أخرى أخذ أصحاب المذاهب الفنية الجديدة يستلهمون بدورهم أساليبهم من تلك الفنون التى لم يكن ينظر اليها بعين الاحترام من خلال عقلانية ما قبل القرن التاسع عشر لانها لا تخضع لاساليب الفن المعترف بها ـ اذ ذاك ـ والتى تقوم اساسا على احترام المنطق والعقل · تلك هى فنون الشعوب البدائية على نحو ما نجد فى موسيقاهم ورسومهم وتماثيلهم ، وهى فنون لها اكثر من وظيفة كالوظائف الدينية والسحرية ، ثم فنون الأطفال وأصحاب الأمراض العقلية · فهذه الفئات الثلاث تتفق فى انها لاتعبر عن الواقع بمعنى تقليده للطبيعة بل هى تهتم أولا بالحقيقة الشعورية وما تتضمنه هذه الحقيقة من تهويلات أو فزع أو ثورة أو يأس مما لايمكن نقله الى الأخرين لوروعى فيه التزام القواعد المتعارف عليها للفن التقليدى الا وهو احترام قواعد المنظور (يقابله فى الموسيقى احترام نظام المقامات)

وكما تغير الوضع بالنسبة للفنان المبدع ، فقد تغير كذلك بالنسبة للمتلقى ، فقد كان من المفروض أن يكون ادراك العمل الفنى واحدا بالنسبة لجميع المتلقين مادام نجاحه أو فشله يقاس بمدى انطباقه على الصورة الطبيعية السابقة على العمل الفنى · اما فى الفن الحديث فقد اصبح العمل الفنى الواحد يتعدد ادراكه بقدر تعدد متلقيه ، ذلك لانه أصبح أكثر اتصالا بعالم المشاعر الداخلية ، وهو عالم أقل خضوعا لقوانين العقل وقواعد المنظور المتفق عليها بحيث لايفرض على المتلقى ادراكا محددا ، بل يتيح له فرصة تذوق العمل الفنى بوسائل تتجاوز مجرد الحواس الخارجية وتتصل بدورها بالعالم الداخلى للمتلقى · ولهذا فلئن كان الوضوح هدف الفن التقليدى فقد أصبح الغموض يشكل خاصية من خصائص الفن الحديث ·

وما ان نكب العالم بالحرب العالمية الأولى فى هذا القرن حتى كانت العدوى قد تم نقلها من مجال الفنون التشكيلية والموسيقى الى الأدب ، فدعمت مدرسة المونولوج الداخلى نفسها عن طريق جيمس

جويس (١٨٨٢ــ١٩٤٤م) وفرجينيا وولف (المتوفاه عام ١٩٤١ م) بعد أن مهد لهما أمثال مارسيل بروست (١٨٧١ــ١٩٢٢ م) ، كما ظهر أصحاب المدرسة السيريالية فى الأدب الفرنسى ، وعلى رأسهم اندريه بريتون ولوى أراجون وبول الوار ، كما اخذ ماكس برود ينشر مؤلفات فرانز كافكا (١٨٨٣ــ١٩٢٤ م) بعدوفاته وتوصيته باحراقها ، لنقرأ فيها ادبا يسوده جو كابوسى .

وهكذا سار الفن والعلم جنبا الى جنب فى استكشاف عالم ما وراء الحواس الانسانية ، فكما أن العالم بدأ يستكشف بمكرسكوبه وتليسكوبه (أو بمجهاره ومقرابه) مالم يكن فى استطاعته ان يستكشفه بحواسه الخمس فى عالمه الذرى أو الفلكى ، كذلك بدأ الفن بمدارسه ومذاهبهالحديثة يستكشف ما يضطرم به العالم الداخلى للانسان ، وهو ما لم يكن فى استطاعته أن يستكشفه بمدارسه ومذاهبه التقليدية السابقة . فالفرق بين ماااستطاع ان يستكشفه الفلكى فى مصر القديمة ومايستطيع أن يستكشفه فلكيو اليوم مشابه للفرق بين اوديسا هوميروس وأوديسا جيمس جويس ، وكالفرق بين قصة نقرؤها فى ألف ليلة وليلة وقصة نقرؤها لفرجينيا وولف أوفرانز كافكا . فكانما الفن بدأ ينظر بدوره الى داخل الانسان بمقرابه أو مجهاره الفنى ليستكشفهذا العالم الخفى عندما تتضخم دقائقه ويقترب بعيده ، وهو يطالب المتذوق ببذل جهد مشابه ومن خلال أدوات مشابهة أو طاقات نفسية وثقافية وجمالية مشابهة من اجل مشاركته فيما ابدع وهكذا يتلاقى العلم الحديث الذى يبدو انه يقوم على الايمان المطلق بالعقل ، والفن الحديث الذى يبدو انه يقوم على أساس الثورة على مقاييس هذا العقل . والفرق بين العالم والفنان ان العالم يستطيع ان يخبرنا بما استكشفه من خلال أدواته ، أما الفنان فيطالبنا بأن نشاركه رؤياه ، لأنه لو اعتمد على الخبر فقد صفة الفن .

ومنذ قيام الحرب العالمية الأولى حتى وقتنا الحاضر تعددت الاتجاهات الأدبية والفنية الثورية فى أوروبا الغربية ، مرت خلالها شعوب تلك القارة بمحنة نظم الحكم الدكتاتورى ، ومحنة الحرب العالمية الثانية ، واختراع القنبلة الذرية والقائها فعلا على مدينتى هيروشيما وناجازاكى باليابان ثم تهديد العالم بقنابل اشد فتكا ، وافلاس النظام الرأسمالى وما صحبه من تقلص هيبة الرجل الأوروبى بتقلص نفوذه الاستعمارى ، وخيبة الأمل فى نظام الحكم الشيوعى بالاتحادالسوفييتى بسبب ما تطلبته الدعوة الجديدة من فرض نظام قاس . وهو النظام الذى ادانه وندد به زعماء السوفييت أنفسهم فيما بعد .

ويمكن تقسيم هذه الاتجاهات الى ثلاثة بوجه عام على أساس العلاقة بين الشكل والمضمون : أولها اتجاه ينتمى بأسلوبه الى اللامعقول لكنه ذو هدف معقول ، فهو بالرغم مما يبدو عليه من فوضى تعبيرية ما يزال فنا هادفا معلنا انه يحطم كى يبنى عالما أفضل ، فهو اذن نتيجة تمرد اجتماعى . ومن المدارس التى تمثل هذا الاتجاه المدرسةالسيريالية فيما بين الحربين العالميتين الاخيرتين . فقد أعلن اصحابها اكثر من مرة أن هناك خللا قائما فى البناء الاقتصادى للمجتمع البرجوازى ، ومن غير المستطاع الاهتداء الى قاعدة مرضية للفن داخل ذلك الشكل القائم للمجتمع . ويقارن اندريه بريتون بين حركة السيريالزم والحركات الثورية الأخرى قائلا :

اسمحوا لى ايها الثائرون المضطربو الرؤوس اناقول انى لا استطيع فهم السبب الذى يلزمنا ان نحجم عن تناول مشاكل الحب والحلم والجنون والفن والدين مادمنا ننظر الى هذه المشاكل من نفسالزاوية التى تنظرون منها الى الثورة .

ولكن الثورة ليست غاية فى ذاتها ، بل غايتها الجمع بين الواقع الداخلى ، أى ما يقع فى النفس ، والواقع المحيط بنا على اساس انهما عنصران فى عملية توحيد ، تنتهى بأن يصبحا شيئا واحدا ،ذلك لان تضارب الواقع الداخلى والواقع المحيط داخل النظام القائم للمجتمع الحاضر هو السبب فىشقاء الانسان وتعاسته . فلامعقولية الشكل فى المدرسة السيريالية لا تتضمن الايمان بلا معقولية الوجود ، بل أن العكس هو الصحيح ، وليس ادل على ذلك من انها تستلهم ماركس وفرويد أبعد المفكرين عن الايمان بلامعقولية الوجود ، فقد كانت مهمة ماركس تعقيل التاريخ أى ابعاد عامل الصدفة فى تطوره واكتشاف قوانين هذا التطور وحتميتها ، وبالمثل كانت مهمة فرويد تعقيل الحياة النفسية للانسان وابعاد الصدفة عن جميع مظاهرها حتى النسيان

وفلتات اللسان والنكت ، واكتشاف القوانين التى تخضع لها تلك الحياة فى جميع حالاتها من نوم ويقظة وعقل وجنون ٠

اما الاتجاه الثانى فقد كن اللامعقول لدى أصحابه فى الوجود نفسه ، لكنهم عبروا عن هذه اللامعقولية فى شكل معقول ، وذلك على نحو مانجد عند ألبير كامو (١٩١٣ ــ ١٩٦٠ م) . ان البير كامو يتجاوز التمرد الاجتماعى الذى تنبع منه المدرسة السيريالية الى تمردميتافيزيقى ، لاسيما فى مرحلته الفكرية المبكرة التى عبر عن فلسفته فيها فى كتابه اسطورة سيزيف (١٩٤٣) وفيها نشر قصة الغريب (١٩٤٢) ومسرحيتى « سوء تفاهم » (١٩٤٤) وكاليجولا (١٩٤٥) وهو تمرد ينبع من وقوف الانسان وجها لوجه أمام مصيره حين يكتشف أن مآله الموت وما يتبع ذلك من شعور بعبث الحياة ٠

وقد أوضح كامو نفسه هذين النوعين من التمرد: تمرد الانسان على حاله من حيث هو عبد ذليل ، وهذا هو التمرد التاريخى ، وتمرد الانسان على حاله من حيث هو انسان ، وهذا هو التمرد الميتافيزيقى ٠ واذا كان محور التمرد التاريخى هو تساؤل الانسان : هل أقتل الآخرين ؟ فان محور التمرد الميتافيزيقى هو : هل أقتل نفسى ؟ ولامعقولية الحياة تشمل كلا التمردين ، فكامو يرى أن كل الثورات التاريخية أفضت فى النهاية الى الثورة على المبادىء التى بدات فنادت بها . انها تبدأ بالدعوة الى الحرية وتنتهى بمصادرة الحرية ، تبدأ بالصراع ضد الشر ، وتنتهى بفرض الشر على الناس تمجد الانسان ثم تنكر حقه الطبيعى فى الحياة ٠ اما التمرد الميتافيزيقى فمشكلته ليست ناتجة عن التضارب بين داخل الانسان وخارجه بسبب نظام اجتماعى معين ويمكن حلها عن طريق ثورة سياسية كانت أو فنية هدفها التوحيد بين هذين العالمين ــ كما رأينا عند السيرياليين ــ انما علة الشعور بالعبث هنا ترجع الى تناقض بين واقعين : الواقع الأول هو هذه الرغبة المستعرة فى باطن الانسان تطلب الفهم والمعرفة ، وطريقها الى ذلك استكشاف القوانين التى تسير بمقتضاها ظواهر الوجود ولا سيما القانون الأعلى الذى تخضع له تفاصيل الوجود المادية والمعنوية ٠ أما الواقع الأخر فهو هذا الكون الصامت الذى يأبى ان يبوح بسره لنا، ويرفض أن ينطوى تحت قانون شامل يرضى به العقل ٠ انه تناقض بين واقعين : اولهما رغبة الانسان فى أن يكون سعيدا ، وثانيهما لا معقولية الحياة ، فكيف نوفق بينهما ؟

ومع ذلك فكامو لا يستسلم لليأس ، ويرفض ان يكون الانتحار حلا لهذا الاشكال ، لان الانتحار يتضمن الاعتراف السلبى بأننا نأخذ الحياة مأخذ الجد ، وهذا يناقض الحكم بعبث الحياة ، ففقدان الأمل ليس معناه اليأس ، بل ان تجرد الحياة الانسانية من المغزى باعث على الانطلاق فى عالم من الحرية ، لا يعرف الأمل كما لا يعرف الندم ، لانه لن يغير من وجه الوجود ٠

ولئن كان الاتجاه الأول قدولد فى اثناء الحرب العالمية الأولى (فقد مهدت له الدادية عام ١٩١٦) بينما تبلور الاتجاه الثانى فى اثناء الحرب العالمية الثانية ، فان الاتجاه الثالث قد ظهر فى أعقاب تلك الحرب الاخيرة ، وهو اتجاه ينتمى فيه الشكل والمضمون الى فلسفة واحدة ٠ ان ألبيركامو بالرغم من ايمانه بعبث الحياة الانسانية ما يزال يعبر عن هذا بشكل روائى ومسرحى وفلسفى يمكن أن يفهمه الآخرون . أما أصحاب هذا الاتجاه الثالث فان ايمانهم بلامعقولية الوجود يتجاوز المضمون الى الشكل لأنهم يرون أن اللغة نفسها ــ أداة التعبير ــ لم تعد أداة اجتماعية فلكل انسان لغته الخاصة به ، واللغة المنطقية التى نتفاهم بها تتناقض ووجودنا غير المنطقى . فالتمرد يستحيل فى هذا الاتجاه الثالث الى تشاؤم ، وهو تشاؤم ميتافيزيقى اجتماعى معا ، ويعبر عن هذا التشاؤم المزدوج يوجين يونسكو أحد اقطاب هذا الاتجاه بقوله :اننى اشعر بان الحياة كابوس مؤلم ، انظر حولك ، تجد الحروب والمآسى والكراهية والظلم والموت تتربص بنا من كل جانب ٠

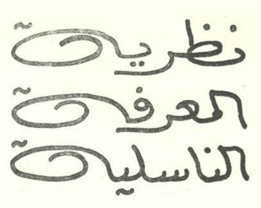
ولقد عبر أصحاب هذا الاتجاه عن تشاؤمهم المزدوج أسلوبا ومضمونا ٠٠ لقد اخذوا عن السيرياليين تمردهم الاجتماعى وتحطيمهم للشكل ، واخذوا عن الوجوديين تمردهم الميتافيزيقى واعلانهم عبث الوجود وهذا التمرد المزدوج الغى كل جانب ايجابى يمكن أن نعثر عليه لدى أصحاب الاتجاهين السابقين ٠ فلم يعد يربط الانسان بأخيه الانسان أمل مشترك حتى ولو كان من خلال شكل منحطم كما هو شأن

السيرياليين ، ولا لغة مشتركة حتى ولو كانت تدور حول عبث وجودنا الانسانى كما هو شأن الوجوديين لهذا فموقفهم أقرب الى التشاؤم مما هو الى التمرد ٠

واذا كنا نتلمس جانبا ايجابيا فى هذا الاتجاه فهو أن أصحابه ماتزال لديهم القدرة على الخلق والرغبة فى أن يبلغوا الآخرين شيئا حتى ولو كان هذا الشىء هو صرخات اليأس ، لان اليأس المطلق لايولد الا الصمت المطلق ، فالكتابة ـ كما يقول يونسكو ـ تحد للانعزال ، والكشف عن لامعقولية الوجود دليل على وجود احساس داخلى بالمعقول . يقول يونسكو فى مقال له بعنوان « يقظة البداية » : اننى لا أجد أى معنى لأى شىء فى الوجود ، واذا سألتنى اذن فلماذا تكتب ، فالجواب لأن محاولة فهم هذا اللامعنى ، ولا أقول الانفصال عنه ، هى الشىء الوحيد الذى يحمل أى معنى ، اذ من خلالها نحاول أن نفهم معنى الوجود ٠

ويقوم هذا الاتجاه على أساس عدم وجود نظام فى هذا العالم ، ولا يمكن أن يكون الفن الا صورة من هذا العالم لأنه يعكسه ويمثله ، أى أن يكون بلا شكل ، فالشكل هو المضمون والمضمون هو الشكل ، وبالتالى فلا يمكن أن يكون الفن بلا شكل مالم يلغ الموضوع والحدث والعقدة والشخصيات المنتظمة ، ومن هنا نشأت مدرسة « اللاقصة » على نحو ما نجد عند أمثال آلان روب جرييه وناتالى ساروت وميشيل بوتور ، و « مدرسة اللامسرح » على نحو ما نجد عند صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو وآرثر آداموف فى مرحلته الأولى وجان جينيه فى مرحلته المتأخرة وغيرهم ٠





بقلم: عبد الفتاح الديدي

هذه احدى الفلسفات التى أخذت مكانة أولى بين فلسفات العلوم فى العصر الحاضر . ونحن نهتم بها اهتماما خاصا ونسوقها الى محبى النظرات العلمية ليروا أسلوبا نموذجيا فى تنـــاول مناهج البحث وأصول التفكير . وتعد المعرفة الناسلية اليوم أخطر أنواع الفلسفات ومن أهم التيارات المعاصرة .

وقد أخذت هذه الفلسفة صورة تخطيطية عامة فى كتاب « مقدمة الى المعرفة الناسلية Introduction à l'épistémologie génétique » الذى ألفــه الأســتاذ جان بياجيه Jean Piaget أســتاذ علــم النفس بالسوربون وبجامعة جينيف . ولقد أصبح الأستاذ بياجيه اليوم علما من أعلام علم نفس الطفل فى العالم وترجم له الى اللغة العربية كتابان من كتبه كما قامت جامعات انجلترا وأمريكا بدعوته لالقاء محاضرات فى موضوعات الفلسفة والمنطق وعلــم النفس . وهو يخص محاضراته تلك بتحليلات هامة لنظرياته فى علم نفس الطفل والمنطق الفاعلى ونظرية المعــرفة الناسلية .

وقد ولد الأستاذ بياجيه بسويسرا فى سنة ١٨٩٦ ، وحصل على درجاته العلمية هناك ثم قام بالتدريس فى كلية العلوم بمدينـــــة جينيف . وبدأ محاولاته لارتياد حقول التجارب فى علم نفس الطفل بكتابه عن اللغة والفكر عند الطفل الذى نشر عام ١٩٢٣ . واحتوى هذا الكتاب على تقريرات مفصلة عن تجارب أجراها فى معهد جان جاك روسو فى جينيف . وهو معهد أنشىء خصيصا لهذا الغرض ولاجراء تجارب وأبحاث علمية عن الأطفال كما أنه كان معهدا لاعداد وتمرين المدرسين . وأخذت هذه التجارب شـكل محادثات تدار مع الطفـــــل بالطريقة التى يمكن بوساطتها استطلاع أفكار الطفل ومعتقداته ومواقفه وتخيلاته عن موضوع معين تحت الاختبار .

ولم يكتف بياجيه بهذه الأبحاث فأصدر كتبـــا اخرى بصورة متتالية عن منهج الطفل فى الحكم والاستدلال وعن أفكاره بخصوص السببية وآرائه عن العالم الخارجى وعن أحكامه الأخلاقية . ويعد هذا العمل من قبل بياجيه أهم أنواع البحث العلمى التى صدرت من هذا القبيل فى القرن العشرين . وقد عاونه على اجراء أبحاثه تلك لفيف كبير من تلاميذه الذين درسوا عليه علم النفس كما أنه هو نفسه كان يدير دراساته فى أول الأمر تحت اشراف أستاذين من أكبر أساتذة علم النفس والتربية وهما الأستاذ فلورنوا Flournoy والأستاذ كلاباريد Claparède

ومما أضفى على هذه الدراسات أهميتها البالغة أن بياجيه تخلص من العصبية المنهجية ومن الحماس المذهبى واتخذ لنفسه أسلوبا من التسامح حيــال الدارسين لعلم النفس وصــار يتلقى أى نوع من أنواع التوجيه أو النصيحة بصدر رحب . وأظهر استعداده الدائم لقبول حقائق جديدة فى هذا الحقل الذى يعمل فيه من أصــــحاب النزعات المنهجية المختلفة دون تقيد بنظرية خاصة . وهكذا كسبت أبحاثه أعلى درجــات التفوق فى مجــال علم نفس الطفل .

وقد استطاع بياجيه بعد ذلك كله أن يحقق نتائج خطيرة فى فروع تخصصه وأن يصل الى حد الاعتقاد بأنه فى امكاننا أن نميز مراحل مختلفة فى نمو الطفل العقلى · فتفكير الطفل ذاتى غارق فى الأوهام والخيالات التى يستحدثها بنفسه لنفسه Antistic واتصاله طفيف — ان لم يكن معدوما — بالحقيقة كما أنه متهيىء دائما لخدمة رغباته وميوله · ثم تتلو هذه المرحلة مرحلة أخرى من التمركز الذاتى ego-centrism وهى المرحلة التى يحمل فيها الطفل ايمانا ضمنيا بأفكاره وتجاربه دون احتياج الى برهان أو دليل · وهذه المرحلة تصبغ أفكاره عن السببية بنوع من الاستحياء (بعث الحياة) خاصة فيما يتعلق بالأشياء المتحركة أو بالقوى الخارجية الشبيهة بالشمس والقمر والسحب والرياح · وفى الوقت نفسه تخدم لغته الأغراض المرتبطة بتعبيره عن ذاته أكثر مما تحاول الاتصال والتداول مع الآخرين · ولذلك تأخذ المحادثات بين الأطفال طابع الأحاديث الانفرادية أو طابع المنولوجات الجماعية التى يبذل الأطفال خلالها انتباها ضئيلا جدا بعضهم الى بعض عند الكلام معا ولا يجدون أى متعة فى تبادل الآراء · وتبقى هذه المرحلة حتى حوالى سن السابعة أو الثامنة وهى السن التى يبدأ بعدها السلوك الاجتماعى الحقيقى ·

●

وقد انتقدت سوزان ازاكس (1) وآخرون دراسات بياجيه نقدا عنيفا وحاولوا اثبات أنه من المؤكد ان هذه المراحل لايمكن أن تكون دليلا على الطريقة التى تعمل بها عقلية الطفل فى سن معينة بلا أدنى اختلاف · ومع ذلك فمن المؤكد أن دراسة بياجيه تعتبر مادة ثمينة فى باب علم نفس الطفل وأضافت اضافات جديدة وهامة فى معرفة عقلية الطفل عندما لفتت انتباهنا خصوصا الى ميول عامة تسيطر على تفكير الأطفال فى سن معينة · فمن الجائز أن هناك بعض المغالاة فى التحديد الحتمى لمراحل تفكير الطفل فى سن معينة ولكن من المؤكد أن ميولا معينة لا تفارق ملامح التفكير فى تلك السن ·

ومن ناحية علم النفس المقارن وعلم نفس الذكاء تمتاز عبارات بياجيه بابراز ملامح معينة للعقلية البدائية التى تظهر فى العقول غير الناضجة والعقول المضطربة والعقول غير المتمدنة ·

●

وأخذت هذه الدراسات تثمر ثمرات جديدة ابتداء من عام ١٩٣٩ كما أنها أبرزت اتجاهات تختلف عن التجارب السابقة · لقد ظهرت استفادة بياجيه الحقيقية من أبحاثه عن الطفل فى حقول المنطق والفلسفة ونظرية المعرفة · ان متابعته لتطور الطفل وعقل الانسان فى حالات ومراحل مختلفة جعلته ينظر الى أى بحث نظرة تاريخية عضوية · لقد بعث الاهتمام بهذه الدراسات احساسا بقيمة التطور فى تسجيل الظواهر المتعددة لنمو الكائنات البشرية وغير البشرية · وبذلك أصبح جان بياجيه الوارث الحقيقى لمذاهب الفلسفة القائمة على الاستفادات النفسية والبيولوجية فضلا عن أنه صار يغذى فلسفة العلوم ونظرية المعرفة بأدق المواقف وأقواها ·

وهكذا عالج بياجيه عمليات المنطق الرياضى بالأسلوب الفعلى وطبقها على السلوك العقلى للأطفال محاولا بذلك استكشاف طريقة تكون التصورات الرياضية والمنطقية والطبيعية عندهم · وقد حدد كتابه « بحث فى المنطق » فى سنة ١٩٤٩ التخطيط المذهبى لمبادىء المنطق المستخدمة فى أبحاثه · وأعلن بياجيه أن الباحثين فى علم النفس سوف يجدون فى المنطق الرمزى أداة محققة النفع تماما مثل الاحصاءات · كذلك أشار فى مطلع كتابه عن « المنطق وعلم النفس » وهو مجموعة محاضرات ألقاها فى جامعة مانشستر — الى ان الغرض من دراساته هذه ليس الوصول الى اكتشاف الطريقة التى يمكن بوساطتها صياغة النظريات الخاصة بعلم النفس صياغة صورية عن طريق استخدام المنطق · وانما المراد من وراء هذه الأبحاث هو دراسة تطبيق الوسائل العملية المنطقية على حقائق علم النفس ذاتها وخاصة على بناء الفكر فى كافة صوره التى تظهر فى المستويات المختلفة خلال النمو الذهنى · فالمنطق الرياضى يقدم الى عالم النفس منهجا محددا لتخصيص البناء الذى يبرز خلال تحليل العمليات الآلية الفعالة للفكر · ويمكننا حين نخضع هذا البناء الفعال للتحليل المنطقى أن نفسر بسهولة لماذا تحدث نماذج مختلفة من السلوك فجأة·

---

(1) سوزان ازاكس Susan Isaacs عالمة انجليزية اجرت بحوثها فى علم نفس الطفل بمدرسة بيت مالتينج Malting فى كامبردج واهم دراساتها : النمو الذهنى عند الاطفال الصغار، ولدراساتها قيمة كبيرة فى التربية وموضوعات السلوك والتفكير .

وعلى عالم النفس فى العصر الحاضر أن يتخلص من سوء الظن بالمنطق الذى ورثه عن علماء الفترة السابقة ممن خافوا الوقوع فى أخطاء علم النفس العقلى .

وكتاب « مقدمة الى المعرفة الناسلية » هو ثمرة كل هذه المواقف التى مر بها تفكير الأستاذ بياجيه. هذا الكتاب هو النتيجة التى ترتبت على اختمار فكرة التطور العضوى للكائنات الحية . وهو فى ثلاثة أجزاء يقع كل جزء منها فى أكثر من ٣٥٠ صفحة . وهو خلاصة الموقف الفلسفى العام الذى انتهى اليه بياجيه نتيجة أبحاثه المتصلة . ويكفى أن نتصور هذا الحجم الذى اختاره المؤلف لهذه المقدمة كيما ندرك خطورة هذا الكتاب بالنسبة الى جميع أفرع العلوم المعاصرة . فالجزء الأول يدرس المعرفة الناسلية فى حقل التفكير الرياضى ، والجزء الثانى ينظر فى التفكير الفزيائى ، أما الجزء الثالث والأخير فقد اختص بالمعرفة الناسلية فى ميدان علم الاحياء وميدان التفكير النفسى والتفكير الاجتماعى .

●

وقد أحس بياجيه نفسه بأن موقفه الفلسفى النهائى يحتاج الى توضيح من وجهة نظر اختيار الموضوع . فبعد أن وضع ما يقرب من خمسة عشر كتابا عن تطور الذكاء عند الطفل وجد نفسه يعالج موضوعا معرفيا على جانب كبير من الخطورة والأهمية لتأثيره المباشر على المبادىء الأساسية فى أبواب الفلسفة والمنطق وعلم النفس على السواء . فقال ان هذا الحلم كان يراوده منذ اشتغاله بدراسة علم الحيوان ولذلك اهتم بمشاكل التنوع والتكيف وبمسائل المنطق والمعرفة . وتمنى أن يؤلف كتابا عن المعرفة البيولوجية مستندا فقط الى فكرة التطور والنمو . ولهذا لجأ الى علم النفس العملى وكذلك الى نواة العقل متمثلة فى دراسة ذكاء الطفل . وظن أن أبحاثه الأولى عن منطق الطفل لن تستغرق أكثر من خمس سنوات فاذا بها تستغرق ثلاثين سنة ولم تنته بعد . ويقول بياجيه أن فلسفته المسماة بالمعرفة الناسلية هى نتيجة للمقارنات التى ظل يعقدها بين الناسلات النفسية للعمليات الذهنية وتطورها التاريخى .

والواقع أن فلسفة المعرفة الناسلية تقوم على أكثر من أساس وتشتق مقوماتها الروحية والمعنوية من تيارى العلم النفسى والعلم الطبيعى . والمعرفة الناسلية هى نظرية المعرفة العلمية المبنية على تحليل التطور الخاص بهذه المعرفة ذاتها . ويتعلق الأمر اذن فى هذه المعرفة بالبحث عما اذا كان من الممكن عزل الموضوع فى هذا الفرع المعرفى وانشاء مناهج مختصة وملائمة لايجاد حل لمشاكله . واذا كانت الفلسفة تجعل موضوعها كل العالم الحقيقى سواء كان عالم الحياة الخارجية أو حياة العقل والعلاقات فيما بينها ، فالعلم على العكس من ذلك يحتفظ بموضوع محدد ولا يشرع فى استكمال نظامه كعلم الا بعد نجاحه فى هذا التحديد . من شأن العلم اذن أن يتابع حلول مسائله الجزئية وينشىء لنفسه منهجا متخصصا واحدا أو أكثر من واحد بحيث يحقق تجميع الوقائع الجديدة وتنسيق تفسيراته فى قطاع بحثه الذى سبق أن قام بتخطيطه . وهكذا نجد أن الفلسفات تصطدم عادة بالاختلافات التقديرية التى لا يمكن تحاشيها والتى تفصل بين المفهومات المتعلقة بحياة الانسان الذاتية والكون . أما العلم فانه يحقق توافقا نسبيا بين العقول بشرط أن يهدف الى حل مشاكل محصورة فى نطاق معين . وأن يستخدم مناهج محددة تماما .

فأحيانا يكون من الميسور أن تتفق العقول بشأن مشكلة من المشاكل مثلما يحدث عادة فى حساب الاحتمالات من احدى الظاهرات وفى قوانين الوراثة وفى حالة من حالات الادراك وأحيانا أخرى يصعب ذلك تماما مثلما هو الأمر فى موضوع الحرية الانسانية . ولهذا توصف المشكلات الأولى بأنها تحمل طابعا علميا بينما تعد المشكلة الأخيرة من نوع فلسفى .

واذا كان لهذا التقسيم معنى فمعناه انه قد أمكن عزل المشاكل الأولى بطريقة لا نبحث عند حلها كل مشاكل الوجود بينما تظل المشكلة الأخيرة متضامنة مع سلسلة من المسائل غير المحددة التى تستلزم اتخاذ موقف ما حيال عالم الحقيقة بأكمله . ولكن هذا لا يمنع من أن تستحيل مشكلة من مشاكل الفلسفة الى موضوع علمى اذا أخضعناها لتحديد جديد على نحو ما حدث فى ميدان علم النفس .

●

وقد أصبحت مشكلة التحديد الجديد ملحة الحاحا لا خلاص منه فى ميدان المعرفة ذاته لسببين : أولهما التقدم فى بعض مناهجها الجزئية ، وثانيهما أزمة العلاقات بين العلوم وبين الفلسفة . فلا شك أن أوضاع المعرفة قد تغيرت عن ذى قبل وأصبحت

مناهجها أكثر دقة وأنه قد صار من اللازم أن تكشف العلوم عن قدراتها أمام التيار الفلسفى البحت . وديكارت نفسه هو الذى نصح بأن نخص التأمل الفلسفى بيوم واحد فى الشهر وأن نوقف بقية الشهر على دراسة التجربة أو الحساب . ومعظم الذين يناقشون اليوم طبيعة الفكر العلمى وأصول التفكير هم فى الغالب من رجال الرياضيات وعلماء الطبيعة والأحياء . كذلك استطاع الكثيرون منهم التسلل الى حقل المعرفة الفلسفية ذاتها وادخال التحديد الجديد على بعض فروع بحثها مثلما حدث بالنسبة الى أصول الرياضيات .

ولكن العلوم الجزئية تتصف بصفات معينة ولا تواجه مشكلاتها جملة كما أنها تقوم بتفصيص الصعوبات فى طريقها بالأسلوب الذى يمكنها من اعادة تصنيفها وتنسيقها . ولذلك فالمعرفة التى تود أن تكون علمية ينبغى أن تتحاشى التساؤل من أول الأمر عما تعنيه المعرفة على نحو ما تتحاشى الهندسة أن تحدد مقدما ماهية المكان وكما تمنع الفزياء نفسها من بحث ماهية المادة فى أول طريقها وكما ترفض علوم النفس اتخاذ موقف معين بشأن طبيعة العقل عند شروعها فى الدراسة . وهكذا يخلو العلم من أى معرفة عامة بل انه يصبح بذلك خلوا أيضا من المعرفة العلمية ذاتها . وقد نشأ عن ذلك وجود أشكال متعددة للمعرفة يثير كل منها عددا غير محدود من المسائل الجزئية . والموقف لا يزال كما هو فيما يتعلق بالنماذج الكبيرة من المعرفة العلمية المتخصصة ولا يزال من أصعب الأمور أن نتلاقى عند رأى عام واحد بشأن ماهية المعرفة الرياضية أو المعرفة البيولوجية أو المعرفة الفزيائية .

أما اذا كان الأمر متعلقا بتحليل اكتشاف معين ذى تاريخ محدد المعالم أو فكرة متميزة بينة التطور فليس من المستبعد أن تتفق العقول اتفاقا كافيا بشأن المشاكل المعروضة على شريطة أن تظل فى حدود التساؤل عما يلى : كيف انتقل الفكر العلمى فى الحالات التى واجهها وحددها تحديدا حتميا من مستوى معرفى منخفض الى مستوى معرفى مرتفع ؟ فاذا كانت المعرفة العلمية تعد حتى اليوم ذات طبيعة فلسفية لارتباطها الضرورى بكل مشاكل الجملة ، فمن الممكن بلا أدنى شك أن يحدد المرء بانتقاله الى تناول الأشياء فى سلسلة من المسائل الجزئية المجسمة عندما يستفسر : كيف تزداد المعرفة ؟ فمن هذه الوجهة يمكن أن تنشىء نظرية العمليات المشتركة بين مختلف الزيادات نظاما يتحول بالتدريج الى علم .

وهذا فى الواقع هو ما تصبو الى تحقيقه نظرية المعرفة الناسلية . وقد أخذت هذه المعرفة اسم الناسلية نسبة الى الناسلات وهى عناصر الوراثة فى الكائنات الحية . ودراسة الناسلات هى دراسة الوراثة والتغير . واعتماد هذه النظرية على الناسلات عند تحديد طبيعتها المعرفية معناه أن هذه المعرفة تبنى خصائصها على دراسة وافية لتطور الكائنات خلال تاريخها الزمنى منذ وجودها فى الحالة النووية . ولكى نحمى هذا المذهب المعرفى الجديد من أخطار النكوص أو التفرق لا بد من أن نخلق منهجا دقيقا يخضع له ويمضى وفقا لمقتضياته . بيد أن التساؤل عن كيفية ازدياد المعارف يستلزم كذلك أن نلم منهجيا بكل معرفة من ناحية تطورها فى الزمان بوصفها عملية مستمرة لا نلحق بأولها ولا نبلغ نهايتها . أو بعبارة أخرى ينبغى دائما أن نواجه منهجيا كل معرفة أولا من حيث اتصالها بحالة سابقة معينة ذات مستوى منخفض ، وثانيا من حيث قدرتها على تمثيل هذا المستوى نفسه بالنسبة الى مستوى معرفى أرفع .

ولنضرب لذلك مثلا بالحقيقة التى يرددها الكثيرون وهى الحقيقة التى تقول : ٢ + ٢ = ٤ . فمن الممكن تفسيرها بوصفها خطوة ناسلية لسببين : أولا لأنها تحتوى على معرفة لا يملكها كل عقل مفكر وبالتالى تستحق دراسة تكوينها ابتداء من معارف أقل . وثانيا على الرغم مما تحتويه هذه العبارة من حقيقة نهائية فانه من الممكن الوصول بها الى درجات أرفع عند ضمها الى الأنظمة الفاعلية الأغنى مضمونا والأفضل تكوينا . اذ أن هناك فارقا شاسعا بين ٢ + ٢ = ٤ كتقرير عن مشاهدات واقعية أو كمفهوم من مفهومات فيثاغورس وبين ما آلت اليه فى كتاب أصول الرياضيات الذى وضعه كل من رسل وهوايتهد .

ولا شك فى أنه من الممكن فهم الأشكال الهندسية والتحليلية دون اهتمام أو انشغال بشأن الحقيقة . ومع ذلك فاننا واثقون من أن التجربة لن تفترض الخطأ فى هذه الأشكال من حيث هى استنباطية

متماسكة بل وان التجربة نفسها سوف تعمل على ملء هذه الأشكال ان عاجلا أو آجلا وستتكيف معها تماما . وهذا هو وجه الحيرة في الأمر . اذ أن الرياضيات مع تطابقها دائما مع قطاع معين من الحقيقة الطبيعية تتخطى هذا القطاع بتعميماتها . فالرياضيات لا تنبنى ابتداء من درجة معينة أو من مستوى معين في تطورها على أى نوع من أنواع التجربة . مما لا شك فيه أن الطفل يحتاج الى رعاية تجريبية حتى يتأكد من أن (١ + ٤ = ٢ + ٣) على نحو ما اكتشف المصريون القدماء أوليات الأشكال فى هندسة اقليدس اعتمادا على المقاييس . ولكن ابتداء من سن ١١ ، ١٢ سنة عند الطفل وابتداء من حضارة اليونان فى التاريخ يرتفع مستوى الاستدلال الرياضى عن مجرد التقرير التجريبى . قد تكون التجربة مناسبة لاكتشاف مشاكل وأوضاع جديدة. وهى كذلك فعلا على الدوام بحيث تقود عالم الرياضيات الى اتجاهات لم يكن يتوقعها أو يرغبفيها من أول الأمر . ولكن لا يمكن أن يشير عالم الرياضيات الى التجربة بوصفها مقياسا للحقيقة كما يفعل عالم الطبيعة . فالعبارة أو الجملة الرياضية صحيحة ما دام من الممكن اثباتها عقليا لا من حيث توافقها مع الواقع الخارجى .

●

ومع هذا فان الدلالة المعرفية للعدد قد فتحت المجال أمام افتراضات متعارضة ومتناقضة فيما بينها حتى أصبحت الصعوبة كبيرة فى تمييز المشاكل بعضها من بعض ووضعها فى أقسام . فهذه العبارة مثلا : ١ + ١ = ٢ هل هى حقيقة أم هى أمر متفق عليه أم هى عبارة تحصيل حاصل ؟ وبينما لم تثر الحقيقة العملية لعلم الحساب أى جدال أو نقاش نجد أن مشكلة التعرف على حقيقة العدد وماهيته تكشف عن عدم قدرة الفكر على فهم طبيعة الأدوات التى يعتقد أنه يفهمها والتى يستخدمها فى كل أفعاله تقريبا .

فهذا التعارض بين وضوح استعمال العدد وتضارب نظريات المعرفة التى ألفها رجال الرياضيات بشأنه يثبت فى حد ذاته مساس الحاجة الى بحث ناسلى . ذلك أن عدم شعور الفكر بالأجهزة الأساسية فى عملياته الآلية هو فى الواقع دليل نفسى على أولية هذه الأجهزة وبالتالى على قدم مستوى تكوينها الذى يجب الصعود اليه من أجل بلوغها .

فالمنهج الناسلى يدرس المعارف من ناحية دورها فى بنائها الحقيقى أو النفسى وينظر الى كل معرفة من ناحية ارتباطها بمستوى معين من العمليات فى هذا البناء . وهو منهج لا يسىء الظن مقدما بالنتائج التى يؤدى اليها استخدامه بل هو المنهج الوحيد الذى يتصف بهذه الصفة على شرط التمشى مع وجهة النظر الناسلية حتى آخر الشوط الذى تؤدى اليه.

●

ان أصحاب نظريات المعرفة يتهمون الاعتبارات النفسية الناسلية بأنها تؤدى حتما الى نوع من الوضعية التجريبية وأنه فى امكانها أيضا أن تنقلب الى نظرية قبلية أو حتى أفلاطونية . ولكن الظروف التى أدت الى اساءة الظن بالمنهج الناسلى الى هذا الحد هى أن بعض النظريات المشهورة فى تاريخ الفكر ابتداء من الفلسفة التطورية عند اسبنسر Spencer الى نظريات انريكيز Enriques (١) الحديثة قد توقفت فى منتصف الطريق عند تطبيقها للمنهج الناسلى .

ونظرية المعرفة الناسلية كما اتضحت فى منهج بياجيه تعتمد على الأسس والمبادىء التالية :

أولا : ينبغى التعود على التفكير نفسيا وبيولوجيا عند دراسة المعارف المتعددة فى مختلف أفرع العلوم واعتبارها مرتبطة بأبنية حية وموازنة بعضها بالبعض الآخر .

ثانيا : المهمة الأولى للمنهج الناسلى هى الموازنة التشريحية بين الأبنية العقلية والتطور بها الى الفسيولوجيا العامة للعقل . فكل معرفة تتضمن عملا بنائيا وعملا وظيفيا . ودراسة البناء العقلى هى ضرب من علم التشريح كما أن الموازنة بين الأبنية المختلفة هى نوع من التشريح المقارن . أما التحليل العضوى الوظيفى فهو ضرب من الفسيولوجيا واذا امتد الى المقارنات الوظيفية يصبح بذلك فسيولوجيا عامة .

ثالثا : فى حالة عدم القدرة على تتبع المقارنات عند فحص النماذج البنائية بسبب تعرقل القدرة

---

(١) فيديريجو انريكيز Federigo Enriqués من علماء مطلع هذا القرن الذين صبغوا العلوم والرياضيات بالدراسات النفسية وكانت له نظريات متصلة بالسببية وتداعى المعانى . ومن مؤلفاته تطور المنطق ومشكلة المعرفة .

البصرية ينبغى اللجوء الى منهج النشـوء النـووى الفسيولوجى الذى يصل بالموازنة الى المراحل الأولية جدا للنمو الوجودى الناسلى أو لنمـو الخلائق الناسلية • فبمثل منهج النشوء النووى أمكن تصحيح الكثير من التصنيفات العلمية فى مملكة الحيوان بالرجوع الى مراحلها الديدانية ومتابعـة نموها التطورى وتكويناتها الحية •

●

رابعا : ويتميز منهج المعرفة الناسلية بالمقارنات المتعددة على مستويات متنوعة • وهذه المقارنات تأخذ شكلا تاريخيا نقديا • وهذا الشكل التاريخى النقدى هو الشكل المنهجى الذى يجرى تطبيقه على تاريخ العلوم وعلى الأفكار الأساسية التى يستخدمها ويبنيهـا العلماء خلال تطورهم الاجتماعى • والمعرفة الناسلية لا تقوم بتطبيق المنهج التاريخى النقدى على المعـرفة فى مراحلها الأولية الناسلية وانما تقوم بتطبيقه على الأفكار المتطورة فعلا وقد بلغت مراحل النمو الجماعى للتفكير العلمى ومراحل التعـاون بين العلمـاء أنفسهم •

●

خامسا : ويحتاج هذا المبدأ الرابع الخاص بالتاريخ النقدى الى استكماله بمبدأ خامس يختص بمنهج نشوئى نووى عقلى • وهو منهج آخر سوى المنهج النشوئى النووى الفسيولوجى فى المبـدأ الثالث • فالمنهج النشوئى النووى العقلى يتـابع الأفـكار فى نشأتها الأولية جدا عند تحليل النمو العقلى للطفل أو عند متابعة الفكرة المعينة لدى الذين استخدموها دون أن يكون لديهم تصور واضح لها • وهذا المنهج النشوئى للعقل يلعب دورا هاما فى نظرية المعـرفة الناسلية مثل دور المنهج النشوئى الفسيولوجى فى علم الحيوان المقارن • ولا يكفى كل من علم الاجتماع وعلم التاريخ لتفسير كيفية تمثل الطفل للنظـم والأوضاع التى يتلقاها وكيفية تصوره للأشياء التى تحيط به • ولهذا يلبى المنهـج النفسى الناسـلى احتياجنا الى معرفة موقف الطفـل من التراث الاجتماعى ومن الأوضاع المعنوية والحسـية التى يتلقاها من حوله •

●

سادسا : لا يمكن الوقوف على طبيعة أى حقيقـة حية باستطلاع مراحلها الأولية أو مراحلها الختامية ولكن باستطلاع عملية تحولاتها نفسها • فالمراحل الأولية لا معنى لها الا بالنسبة الى حالة التوازن الذى تطمح اليه • وحالة التوازن هذه لا تفهم الا على ضوء الانشاءات المتتالية التى أدت اليها • وفى حالة فكرة من الأفكار أو مجموعة من العمليات الذهنية ليس المهم فقط هو نقطة الانطلاق فهى نقطـة يصعب التحقق منها • وليس المهم أيضا نقطة التوازن الختامى فهى نقطة لا نعرف حقا ما اذا كانت ختامية أم لا • المهم فعلا بهذا الصدد هو قانون النشوء والترقى أو النظام الفاعلى للتكون التقدمى • وهنا يصبح المنهج النفسى الناسلى وحده وسـيلة الى معرفة الأعتاب البدائية حتى لو لم يصل قط الى العتبة الأولى ويصبح المنهج النقدى التاريخى سبيل التعرف الوحيد على الخطوات الأخيرة ولو لم تكن نهائية • فقانون النشوء يجعلنا دائما فى رواح وغدو بين الناسلات الأولى وبين التوازن النهـائى (بالمعنى النسبى لا بالمعنى المطلق) وهو وحده الذى يسمح لنا بالأمل فى بلوغ أسرار الأبنية المعرفية وفهم التفكير العلمى •

هذه هى المبادىء الستة الأساسية فى المنهج الذى اختطته نظرية المعرفة الناسلية وهى مبادىء مستندة الى الاعتماد على كل المقارنات والتخريجات العقلية التى يتوقف عليها عادة التطور الحقيقى لمفهومات العلم • وقد حصرها بياجيه حصرا دقيقا يجعل من نظرية المعرفة الناسلية وسيلة دقيقة لبلوغ الحقائق فى ميدان البحث العلمى المنهجى •

●

وقد استطاع أنريكيز أن يقوم بتطبيق منهج مشابه فى روحه العلمية وخطواته النفسية للمنهـج الذى وضعه بياجيه لنظريته فى المعرفة الناسلية• فأنريكيز وضع فى كتابه عن التصورات الأساسية للعلم سنة ١٩١٤ كـل القـواعد التى رأى ضرورة البحث بمقتضاها • وسار على هدى هذه القواعد فى أبواب المعرفة جميعها ، كالمنطق والهندسـة والميكانيكا والديناميكا الحـرارية والبصريات والمغناطيسـية الكهربائية وعلم الأحياء • ولكن كل هذا المجهود الذى قام به أنريكيز ينبغى اعادة النظر فيه اليوم من جديد•

فهل معنى ذلك أن المعرفة الناسلية قد فشلت ؟ لا على العكس لأن العلم بمعناه الحقيقى يتطلب منا دوام المراجعة للنتائج التى نتوصل اليهـا عن طريق هذا المنهج الناسلى • هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فلا بد من اعادة البحث من جديد على ضوء النتائج

الجديدة فى علوم الطبيعة والنفس والرياضيات • فهذه العلوم ، وخاصة علم النفس الحديث ، قد تغيرت تغيرا قويا شاملا فى السنوات الاخيرة • وقد انبنت نظريات أنريكيز فى مجموعها على نظريات علم النفس فى الاحساس وتداعى الأفكار والتجريد ابتداء من صفات حسية مما أضفى على موقفه نوعا من التبلد اللاحركى وجعل فلسفته منغلقة على نفسها • أما علم النفس الحديث فينكر أولا الوجود العقلى للحواس ولا يعترف الا بالادراكات المنظمة ويضع موضع الشك ثانيا فكرة التداعيات البسيطة Les associations simples ويرجع ثالثا وأخيرا كل حالات الشعور الى موضعها النسبى بالقياس الى الأحداث والى أنواع السلوك الخاصة بالجموع • فاذا أخذنا فى الاعتبار كل هذه الخصائص الجديدة تراءت المبادىء والأفكار العلمية على ضوء علوم النفس الناسلية فى وضع مختلف عما كانت عليه •

●

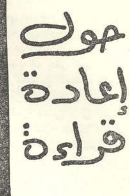
ويعود بياجيه ليشير الى موقف المعرفة الناسلية كما وضحت أخيرا على يديه فيقول أن نقطة الانطلاق الحقيقية فى المعرفة الناسلية الجديدة بعد أن تكيفت مع خصائص علم النفس المعاصر لم تعد الاحساس أو التجريد التخطيطى ابتداء من الصفات الحسية وانما أصبحت شيئا آخر هو التقدم نحو الحدث بأكمله الذى لا تعدو علاماته الحسية أن تكون سوى مظهر من مظاهره • فالفكر يشرع فى حركياته الأساسية ابتداء من الواقعة • الفكر يقيم نظامه من العمليات المنطقية والرياضية بعد المامه بالحدث • ولذلك نستلهم أسرار الناسلات الخاصة بهذه الأفكار من تحليل الوقائع الأولية وطريقة نفاذها شيئا فشيئا الى داخل العقل نفسه •

●

وباختصار يمكن القول ان المنهج الناسلى يوقف عمله على دراسة المعطيات التى يقدمها الواقع الحى من حيث هى عملية ازدياد للمعارف • ويعرض لنا بهذا الصدد أمران : أولهما معرفة مم يتكون هذا الازدياد للمعرفة ، وثانيهما ما يمكن استخلاصه بشأن طبيعة هذه المعرفة• وفيما يتعلق بالأمر الأول لا نجد ما يدعو الى الشك فى وجود نمو المعرفة وتطورها • فهذا شىء أقرته جميع المذاهب والفلسفات• ومع ذلك فهناك محل للتساؤل بشأن معرفة ما تتكون منه ميكانيكية هذا النمو الذاتية • فهناك حركة عملية دائبة فى كيان الازدياد المعرفى يصح أن تكون موضع تساؤل • أما الأمر الثانى فهو الذى تقوم عليه الاعتراضات من كل النواحى : هل تكشف العملية الميكانيكية للازدياد طبيعة المعارف ذاتها ؟ وهنا تتقدم المعرفة الناسلية باحدى مصادراتها المزدوجة فتؤكد أن ميكانيكية النمو من حيث هى انتقال من معرفة أقل الى معرفة أكبر تجعلنا نلم بكيان المعارف المتتالية • وهذا الالمام نفسه يمهد لحل هذه المشكلة •

وهذا فى الواقع يستدعى التفرقة بين نظريتين فى المعرفة الناسلية • المعرفة الناسلية المحدودة والمعرفة الناسلية العامة • فالمحدودة هى كل نوع من الأبحاث النفسية الناسلية أو النقدية التاريخية التى تنصب على طرق ازدياد المعارف معتمدة على نظام ترابط قائم على حالة المعرفة المقررة فى اللحظة التى يشير اليها البحث • وعلى العكس من ذلك تعد من النظرية العامة كل أبحاث تعتمد على نظام ترابط متضمن فى العملية الناسلية أو التاريخية موضوع الدراسة • وتكمن المشكلة عندئذ فى العثور على المنهج الذى يظل ناسليا أو نقديا تاريخيا ويتمسك بأهداب قواعده الأساسية • أو بعبارة أخرى المشكلة هى كيفية اعطاء البحث مقاييس موضوعية تسمح بمقاومة أى تأمل أو انحراف ميتافيزيقى بصورة فعالة •

فاذا تبين لنا ذلك كله أصبحت المهام التى تضطلع بها فلسفة المعرفة الناسلية محددة وواضحة • وأخطر هذه المهام هو التوفيق بين المنطق الرياضى وعلم النفس • فالمنطق الرياضى هو الذى يؤدى الى دراسة العمليات الوجدانية التى يقوم عليها العلم والمنطق فى تطورهما • وقطبا المعرفة فى هذه الحالة هما الضرورة الخاصة بالتضمنات التى تميل الى الاختفاء فى الوقت المناسب وتتابع الوقائع العادى على مر الزمان • والواقع أن علماء هذا العصر مزودون تزويدا طيبا بشأن تحليل التضمنات المنطقية الرياضية • ويعد حساب البداهه axiomatique المعاصر من هذه الناحية أداة فعالة جدا • كذلك يعتبر تقدمنا حقيقيا وملموسا من ناحية أخرى فيما يتعلق بأسلوب خلق الترابط بين وقائع الفزياء وتضمنات المنطق الرياضى •





WILLIAM TROY
On Rereading Balzac
The Artist as Scape Goat



ملحوظة المحـــرر :

ظهر هذا المقال : حول اعادة قراءة بلزاك ، الفنان كالضحية التى تحمل أوزار البشر ـ لاول مرة فى صحيفة كنيون رفيو ، فى صيف ١٩٤٠.

ولد وليم تروى فى شيكاغو ـ ولاية الينوى ، فى ١٩٠٣ وتلقى تعليمه فى ييل وكولومبيا وجرينوبل والسوربون ، وقام بالتدريس فى جامعـة تيوهامبشير وجامعة نيويورك وكلية بننجتون والمدرسة الجـديدة للبحث الاجتماعى . وفى ٥٥ ـ ١٩٥٦ كان أستاذا زائرا فى جامعتى دين وبوردو . ويمكن الاطلاع علي نماذج للنقد الادبى لتروى فى : الرأى الادبى فى امريكا ـ المحرر مورتون زابل (١٩٣٧ ـ ١٩٥١) . والقارىء الباريسى ـ المحرر وليم فيليبس وفيليـب راف (١٩٤٦) .جيمس جويس ، جيـلان من النقاد ـ المحرر سيون جيفنس (١٩٤٨) وسكوت فيتزجيرالد ، الرجـل واعماله ـ المحرر الفريد كازين (١٩٥١) .

الفنان كالضحية التى تحمل أوزار البشر

ـ ١ ـ

لايقرأ بلزاك كثيرا فى أيامنا هذه • ولكنه يذكر كواحد من أبرز العباقرة المشعثين فى قرن مشعث، وهو لا يقارن ، كعالم بالنفس البشرية ، بمعـاصره ستاندال ، ولا كصنـاع ماهـر يلاحقه فلوبير والأحرى أن يقدم للنشء كمثل بارز لعاقبة انفلات النظام • وربما تكون أكبر تحية تقدم له هى اعتباره واحدا من أوائل ناقدى المجتمع البرجوازى وأكثرهم عمقا • وقد اعترف ماركس بأنه استمد الكثير من معارفه ومصادر نظريته الاجتماعية من « الكوميديا الانسانية » • وهذا يتمشى تماما مع الحكم الذى قال به برونتيير فى خطاب خاتمة القرن الشهير فى تور

عام ١٨٩٩ حيث ذهب الى ان قيمة واهمية بلزاك ستتزايد بمرور السنين لأن أعماله كانت فى جوهرها « وثائق علمية » ٠

ومع ذلك فان اعادة قراءة بلزاك بذهن متفتح انما تشعرنا أن كلا من هذين الحكمين لم يؤد الحق الواجب لمنجزات بلزاك من حيث النوع والقيمة ٠ حقيقة أن تحليلاته النفسية تنقصها الألمعية المركزة التى تشع من استاندال فى أحسن حالاته ٠ ولكن هذا يرجع الى استيعاب أشمل ، بدرجة فائقة ، لتعقيدات الأوضاع ٠ ان بلزاك يحاول دائما أن يكون فى الصورة بدرجة أكبر مما كان يمكن أن يصل اليه ستاندال ، حتى فى خياله ٠ (أما نقده هو لمؤلف الأحمر والأسود فهو أنه يفتقد الى الشعور الأخلاقى) ٠ ونفس الدفاع يمكن أن يقدم عند أية مقارنة بينه وبين خلفيه المباشرين : فان تقصيه للحقيقة لم يدفع عواطفه الى البحث عن الراحة فى التشاؤم الجهنمى الذى عبر عنه فلوبير ، من جانب ، أو فى التفاؤل غير المتسق الذى عبر عنه زولا ، من جانب آخر ٠ ان وجهة النظر تجاه الحياة التى عبر عنها كانت واقعية بنفس القدر الذى كانت عليه واقعيتهما ، غير أنها واقعية أكثر تمشيا مع الكنيسة مما هى مع علوم القرن التاسع عشر ٠ ولو تفحصنا بعناية وجهة النظر التى عبر عنها غالبية الوقت لتبينا أنها هى المأساوية : فالارادة الانسانية ، سواء فى الفرد أو فى المجتمع ككل ، هى مبدأ الشر ٠ انها قوة للتدمير يتبينها الجزء الأفضل للعقل من البداية ٠

اذا تحدثنا عن بلزاك كشاعر مأساة فان هذا يلقى قدرا من الارتباك فى هؤلاء الذين تعودوا على قبول تقدير برونتيير للعمل ٠ ولكن يجب أن يكون فى ذهننا تخطيط بلزاك نفسه للكوميديا الانسانية ٠ فوفقا لهذا التخطيط كان الجزء الأول « دراسات فى العادات » مخصصا لمعالجة استقصائية لكل واحد من الآثار الاجتماعية للحياة القومية الفرنسية فى أوائل القرن التاسع عشر ، بينما خصص الجزء الثانى « دراسات فلسفية » ، لعلاج قضاياها الأكثر عمومية وتجريدا ٠ أما الجزء الثالث ، « دراسات تحليلية » ، الذى كان مخصصا لاستقصاء مبادئها ، فلم يقدر له أن ينجزه ٠ يقول بلزاك : وبعد أن أكون قد فرغت من الاستعانة فى كتاباتى ، بأصول فن الشعر للتدليل على نظام بأكمله ، سأشرع فى كتابة العلم الخاص به فى « رسالة عن القوى البشرية » ٠ وعلى الرغم من أن كلمة مثل « تدليل » لها جرس غير ملائم هنا ، فمن الواضح أنه يميز تمييزا قاطعا بين « أصول فن الشعر » و « العلم » ٠ ان الكوميديا الانسانية يجب أن ينظر اليها كبناء رمزى شامخ يصعد فى درجات من المجلدات الأربعة والعشرين التى تشكل الجزء الأول ، الى الخمسة عشر مجلدا التى تشكل الجزء الثانى ، الى التسعة التى كان مفروضا أن تشكل الجزء الثالث ٠ ليس هذا عملا مستندا فحسب الى عناصر فن الشعر ولكنه عمل على المقياس الدانتى ، ولسنا بحاجة للرجوع الى العنوان لنتبين أنه كان يبغى ، لا أقل من عمل النظير (فى ظروف زمانه) للبناء الذى جاءت به الكوميديا الالهية ٠ وهنا أيضا يمكن أن نتبين أن نيته كانت متجهة الى ادخال العلم فى هذا المؤلف ٠

من الواضح أن بلزاك كان يأمل فى أن يوفق بين أساليب العلم واكتشافاته فى عصره وبين الشعر ٠ وان بناء التأثيرات عن طريق تجميع وتكديس التفاصيل الحقيقية ليس الا تطبيق أسلوب الكم ، العلمى ، على الرواية ٠ ان عالم بلزاك هو ، على السطح ، نظام متشابك من الذرات متجمع بشكل غير موحد وموضوع بالارادة التجميعية ٠ ويمكن أن يعود جانب من تجاوبنا مع العمل ، كما هى الحال مع مصورين مثل ميسونيير وديلاكروا ، الى ادراكنا للجهد الضخم المبذول فيه ٠ وبهذا المعنى فان الجانب الكيفى يمكن أن يقال انه غير مرتبط ، الا بقدر طفيف ، مع مجموع الأثر الجمالى ٠ وبالنسبة لجيل بلزاك كان فى عالم الحقائق الهائل الذى فتحه العلم شىء يشبه الافتتان المثير للرهبة الذى تولده الطبيعة فى العقل البدائى ٠ وبذلك أصبح فى الامكان لضخامة الحجم ألا تحول دون اعمال أصول فن الشعر ٠ ولكن هنالك المغزى الأهم الكامن فى أن كل هذه الوثائق المدققة الجيدة الصياغة ليست فى النهاية ، الا قراءة تخيلية للحياة ٠ وعلى سبيل المثال ، فان الوصف الشهير لبانسيون فانكير مصنف مثل قوائم جرد المحضرين ، ومع ذلك فمن النادر أن تجد قطعة واحدة من أثاث البانسيون لا ترمز الى الموضوع ككل ٠ وطريقة التسجيل شبه العلمية ليست ببساطة الا امتداد لمستوى التعبير « الأدبى » عند شاعر مثل دانتى ٠ والفرق العظيم بين دانتى وبلزاك هو أنه ، بينما كانت معانى دانتى متجسدة ومتسقة فى نظام

للرموز التقليدية ، كان على بلزاك أن يجهد نفسه ليجمع من جديد ، وفى وحدات كاملة ، معانى كانت قد تفتتت خلال الأعمال التحليلية الهائلة فى القرنين السابقين .

هذا عن المنهج . وقد يكون الأدعى بالاهتمام تلك المحاولة الطموحة لمطابقة قوانين العلم على الدلالات الأخلاقية والميتافيزيقية للتركيبات الفكرية ، الدينية والشاعرية ، القديمة . كان لويس لامبرت يعتبر « الارادة » و « الفكر » قوى حية يمكن رسم خطوط بيانية لها وقياسها . وفى « الجلد السحرى » يصور بطلها رفاييل الارادة الانسانية « كقوة فيزيائية مثل البخار » . ويكتب فى « سيزار بيروتو » : « ان أجرأ علماء الفسيولوجيا يفزعون من النتائج الفيزيائية لهذه الظاهرة الأخلاقية التى ليست، على أية حال ، سوى تفجر داخلى ، وهى ، ككل التأثيرات الكهربائية ، متقلبة الأطوار وغريبة فى أساليبها » . هل نستبعد أن نرى هنا ما يمكن أن ينتج عن عملية توافق بين آخر كلمة للكيمياء الحيوية، مثل تلك التى وصل اليها الدكتور كاريل ، وآخر ما حققته الفيزياء الحديثة ؟ وفى مكان آخر يعرف مجال « القوى البشرية » على النحو التالى : « ان مخنا هو القالب الذى ننقل فيه كل ما يستطيع أن يمتصه تكويننا من المادة الأثيرية ، وهى الأساس المشترك لكثير من الأشياء المعروفة بأسماء غير دقيقة كالكهرباء والحرارة والضوء والسيال المغناطيسى الكهربائى .. الخ — والتى تنساب منه فى شكل أفكار » . واضح أن بلزاك كان مثل بوب فى يوريكا ، يحلم بمزج كل فروع المعرفة الانسانية . وبدلا من أن يخضع للاستبدادية العلمية السائدة فى زمانه ، مثل الطبيعيين ، أو يتقهقر أمامها متراجعا مثل العواطفيين الرومانيكيين ، فان بلزاك حاول أن يستوعب النظرة العلمية للعالم فى آفاق الرؤيا الأرحب للمتصوف .

ولكن هذه الملاحظات يجب أن تكون مقصورة على الاعتبار الوحيد ، الذى هو أكثر من أى شىء آخر ، يكشف عن الطراز الشاعرى الأصيل الذى يكمن تحت الخليط الضخم المتباين المكدس فى الكوميديا الانسانية . ولو أن بلزاك كان يملك النظرة المأساوية ، كما يعتقد، لما توقعنا أن نجد تعبيرها بأقوى مما نجده فى تناوله لأبطاله ، وهنا أيضا يمكن أن نلمس كيف يتمايز خياله فى العمق والاتساع عن أى من أفراد مدرستى الرواية الهامتين اللتين تفرعتا عنه فى فرنسا .

يتقمص بلزاك نمطين للبطل ، مناظرين للانقسام بين ارادته العقلية وخياله . ويعتبر فوتران هو المثل الأقصى للنمط الأول — انه سليل ماكبث من خلال قاطع الطريق النبيل المميز للدراما الرومانسية الجرمانية ، ومن خلال الرجل المشئوم الذى يظهر فى الرواية القوطية . والنمط الثانى هو رجل العواطف المميز للقرن الثامن عشر ، يظهر الآن فى ضوئه الحقيقى كالفنان نفسه وهو يقاسى من مجتمع سوقى لا أخلاقى . ورسم بلزاك هذا النمط فى شخصيتى لوسيان دى روبمبريه ورفاييل دى فالنتان ، رسما دقيقا مستفيضا الى درجة تجعل المرء يعجب لماذا أحس عدد كبير من الكتاب الى آخر القرن باغراء تكرار هذا النمط . وعلى الرغم من أن النمطين مختلفان فان لهما أصلا تاريخيا مشتركا ، وحتى فى بلزاك نراهما يمتزجان باستمرار . فالرجل المشئوم كان فى البداية روحا حساسة ، بل مضيئة . ويكمن الاحساس العاطفى فى جذور تمرده على السلطة ، أما الارادة العقلية التى يمتلكها شيطان ، أو فاوست، أو مانفرد ، فيمكن تفسيرها على ضوء علم النفس الحديث — بأنها حب معكوس . ان الرجل المشئوم ، كملاك هوى ، وبملامحه المنهكة ، وادمانه على السادية — كان تعبيرا عن الانتقام العنيف الذى بدأت العاطفة توقعه على العقل عند نهاية القرن الثامن عشر . كان تجسيدا للعاطفية وقد نال منها الحنق . واذا كان الرجل ذو البواعث الأخلاقية والعاطفية المهذبة لا يصيبه الا مثل هذا العنف فى عالم تمكنت منه الشكية الكلبية فى الفكر والأنانية التى لا يردعها شىء فى الفعل — فان احد الحلول التى أمام الفرد المتفوق هو أن يفوق هذا العالم فطنة ويقهره بنفس سلاحه . ان الذى تجنى عليه الحياة يستطيع دائما أن يجنى على العالم . لم يكن فوتران أقل عاطفة من لوسيان أو رفاييل ، وكان انجذابه الجنسى المنحرف نحو القاتل الشاب الذى أنقذه من المشنقة دليلا على قدرته على المعاناة . وببساطة لقد تحول الاحساس فى هذه الحالة الى عاطفة متقدة أحادية الجانب ، مجنونة ، ومعادية للمجتمع .

ويفرغ بلزاك فى فوتران ذلك الاحتقار الشديد للفساد والنفاق السائدين فى فترة الاستعادة (استعادة البوربون لعرش فرنسا ١٨١٥ — ١٨٣٠/ المترجم) ، وهو أمر كان يمكن ، بالنسبة لرجل من

طراز بلزاك وفى مثل قوته الخارقة ، أن يتحول الى عمل • وطبعا ، هناك مغزى وراء أن كل شخصيات الكوميديا ترجمة ذاتية للمؤلف • ان كلا منهم ، من بيروتو العاطفى الضئيل الى دى نوسنجن الكاسر الجشع ، ليس الا اسقاطا لنفس الارادة الرهيبة لخالقه التى يستنفدها بالكتابة • فعندما يقف أيهم على تل مونمارتر ويقسم بأنه سيخضع المدينة كلها تحت قدميه ، فليس هذا سوى بلزاك نفسه يقدم صورة أخرى لتصميمه على اخضاع الحياة الفرنسية كلها لقلمه • ولكن فوتران هو ارادة الوصول للسلطة باعمال العقل وحده • لا تحركه حوافز مادية بقدر ما يحركه الاعتزاز بالقدرة الذهنية • وتلك هى الخطيئة التى لا تغتفر ، خطيئة لوسيفر ، وعندما نقابله لأول مرة فى « الأب جريو » نجده دليل السوء لراستينياك ، ويساعده فى تدبير خطة للاقتران بسيدة مجتمع غنية • ولكن الخطة تفشل ، ويكشف النقاب عن شخصيته الحقيقية ، جاك كولان ، وهو بحار كان يعمل بالسخرة ، يطارده البوليس منذ مدة • وفى « أمجاد ومآسى الحاشية » يظهر فى ثياب قسيس أسبانى ذى نفوذ ، يقتله ويستولى على أوراقه التى تفتح له أبواب البلاط والحكومة • وفى الطريق الى باريس يلتقط لوسيان المسكين ، ويعمل له أن يجعله صنيعته • وفى الخطبة الماكيافيلية التى يلقيها عن شرور وسخافات المجتمع الراقى ، وعن التضحيات والعنت الذى يتعرض له شاعر شاب يريد أن يحقق نجاحا فيه ، فاننا نكاد نسمع رأى بلزاك نفسه ، رأيا يشبه احدى رواياته . وفى هذا الموضع نبدأ ندرك الشبه بين الفنان والمجرم ، بين المراقب الذى يعزل نفسه عن المجتمع وبين عدو المجتمع المعزول ، فهما ليسا خارج حظيرته فحسب ، ولكن كلاهما منهمك فى حبك المؤامرات الجسيمة • ان فوتران ليس ، ببساطة ، سوى الفنان يقوم بوظيفته فى عالم الواقع • انه الرجل المشئوم وقد انتقل من صفحات رواية الى الحياة العملية •

وفى « آخر تحولات فوتران » ـ وقد تكون تلك أول رواية تكتب عن العصابات ـ لا يكاد يوجد خلاف فى الرأى بين الكاتب والبطل • ونحن هنا ننفذ الى فناء سجن سان لازار والى أسرار تلك المنظمة الضخمة التى بناها فوتران والتى يحكمها كدكتاتور • ثم ، عند هروبه ، ستمكنه المنظمة من النفاذ خلال شبكات بوليس باريس كما تنفذ ابرة فى غربال .

ذلك أن هذه المؤسسة السرية لا تقدم كقطاع أو جزء ـ كرقعة مرضية محدودة للعفن فى جسم المجتمع ، ولكنها أقرب الى أن تكون مجتمعا مقابلا ، له قوانينه وعاداته وولاءاته ، وهو مجتمع يقيم علاقات ، يمكن تسميتها علاقات « وظيفية » بالمجتمع « الصالح » أو الرسمى • ويعيش المجتمع الأول بفضل فشل المجتمع الصالح ، فى كل الظروف ، فى أن يقيم توازنا عمليا بين مصالحه العملية ومواقفه الأخلاقية والمعنوية المعلنة • ان دور شخص مثل فوتران ، وهو مقدرات ذهنية فائقة لا تعيقه مثل هذه الأوهام الذاتية المألوفة ، دوره هو أنه تهديد ونذير دائم للوهم السائد ، هو أن يحتفظ دائما بالنذر حية ومروعة . من أجل هذا فان موقف المجتمع من المجرم دائما موقف مزدوج ، موزع بين الخوف والاحترام : الخوف أن يكشف النقاب عن حوافز المجتمع نفسه من خلال ادانة علنية ، والاحترام لأن المجرم قادر ، بطريقة قاطعة وهمجية ، على تبين غرائز المجتمع التى لا يمكن التعبير عنها الا من خلال المسالك الدنسة فى مراسيمه • ويتبين هذا فى الطريقة الساخرة التى أنهى بها فوتران عداءه المستحكم الطويل مع المجتمع• فجهاز التجسس ، والتجسس المضاد ، الذى خلقه قد جر عددا من خيرة أبناء المجتمع تحت رحمته ، فلم يعد فى النهاية من حل الا تنصيبه رئيسا للبوليس السرى فى مدينة باريس •

وفوتران ، كما بينا ، مطابق لما يمكن أن يكون فى بلزاك من اغراء للارادة الذهنية • وقد كان الاغراء كبيرا حقا حين يواجه المرء مجتمع الاستعادة ، وهو مجتمع مجرد من كل أنواع القيم والمثل • انه ، من العقلية المرسومة فى فوتران ، ومن أعمال ذلك الأستاذ الآخر من أساتذة تمزيق الأقنعة ، ستاندال ، من هذين تبدأ حركة الفكر التى تنمو وتتطور لتصل الى قمتها فى شترنر ونيتشه • وبدورهم ، أفرخ فلاسفة القوة هؤلاء فى القرن العشرين دعاة سياسات القوة هؤلاء ، الذين يعد نجاحهم فى الابتزاز بتهديد أكثر بقاع أوروبا تأنقا ـ من أبرز سمات العصر • ولكن بلزاك كان يفضل الفن على العمل ، كان ينشد السلطة فى مكان آخر غير التويلرى وسان لازار • وبينما هو يعترف بالخطر الدائم ، وحتى بضرورة شخصيته مثل فوتران فى ظروف معينة ، فانه يكتشف صورته الكاملة فى نمط آخر من البطل ، ليس ضحية المجتمع بقدر ما هو ضحية الحياة .

— ٣ —

وأبسط تفسير لدوزة روبمبريه هو اكتشاف دراسة أخرى للأسلوب الذى يعامل به المجتمع البرجوازى الفنان • يظهر لوسيان فى « الأوهام الضائعة » كطفل الطبيعة الطاهر ، عاطفيا بريئا يقلد دى موسيه ولا مارتان فى أشعار سيئة ليسلى عددا من المتأدبات المحليات • ومع ذلك فان رأسه يدور من الاطراء ، وهو على استعداد لنبذ صورة الحياة الشاعرية العائلية التى يتحمس لها صهره وصديقه سكار • وفى « رجل عظيم من الأقاليم فى باريس » يصل لوسيان الى العاصمة فى صحبة مدام دى لانجيه، التى سرعان ما تهجره بعد فترة تقشف قصيرة فى الحى اللاتينى • ويعقب ذلك صعود سريع يليه هبوط أسرع فى متاهة الصحافة الباريسية • ولم يحدث أن قدمت صورة للفساد الكاسح المزمن فى عالمى الصحافة والنشر مثل الصورة التى رسمها بلزاك فى هذا الفصل • ولم يترك لوسيان ضربا من ضروب الفساد والفجور فى هذا العالم لم يرتكبه قبل أن يفقد ثروته وسمعته وعشيقته • ويختتم هذا الفصل بمنظرين مؤلمين : الأول يضطر فيه الفنان لكتابة أغنية من أغانى الحانات المرحة لكى يدفع نفقات جنازة عشيقته ، والثانى يتقبل ما تركته من نقود كسبتها من الدعارة • لقد انتهت معركته الكبيرة الأولى مع المدينة بالهبوط الى قاع الهاوية ، كما حدث ليوسف فى أرض مصر • ولا يتمكن من بدء المعركة الثانية الا بتضحية شاملة بكل ما تبقى من روحه للشيطان • وعندما يلتقطه فوتران وهو فى الطريق الى باريس يكون قد فرغ لتوه من هدم صهره ، ونالت منه سخرية أقرانه فى احتفال عام ، وأصبح مفلسا تماما • لم يبق أمامه سوى الاستسلام التام للقوى التى خانته مرتين • وفى القسم الأول من « أمجاد ومآسى الحاشية » يبدو سعيدا نسبيا فى المسكن الفاخر الذى هيأه له فوتران ، هو وعشيقته الجديدة — استر جوبسك العجيبة ، فى ركن خفى من أركان باريس • ولكنه سرعان ما يسقط كالذبابة فى شباك المؤامرة التى غزلها حاميه فى خصومته الطويلة مع المجتمع ، وينتهى بانتصار دى نوسنجن ، وتصل ليالى ألف ليلة البلزاكية الحديثة قمتها بمقتل استر وعودة فوتران الى السجن ، وانتحار لوسيان •

وانما أوردنا هذا الملخص الطويل لتبيان أن الذنب لا ينزاح عن كاهل الفنان الى كاهل المجتمع كما يظهر، مثلا ، فى تناول الطبيعيين للموضوع • ان لوسيان يخونه ضعف طبيعته ذاتها • انه الروح النبيلة فى أرق التقاليد العاطفية ، أفسدها التطلع للشهرة والترف والمركز الاجتماعى المرموق • ومن أجل هذا يضحى بالحب مرموزا له بالأسرة ، بأصدقاء فترة الحى اللاتينى ، والشعر • ان المجتمع يدخل الدراما ، ولكن من زاوية بالغة الأهمية وبأسلوب مختلف عن الطريقة المألوفة التى يدخل بها المأساة • فحتى اذا رجعنا الى أنتيجون ، وفيها حقوق المجتمع تتوازن توازنا غير مستقر مع الولاءات العتيقة ، فاننا نجد المجتمع يقف فى صف النظام — كمعيار موضوعى نافذ يقاس به السلوك الشخصى • ولكن المجتمع الذى يصفه بلزاك هو نفسه نهب للتعبير عن « الارادة » الضالة ، انه ليس ، ببساطة ، سوى تجمع لأفراد مفترسين متناحرين ، انه ليس أفضل من الفرد من أية ناحية • وهذا اعتراف بأن اللائمة فى حالة لوسيان انما تقع على المجتمع الذى لم يعط لوسيان سوى قيمه (أى قيم المجتمع) التى تتلخص فى النجاح بأى ثمن • ليست القصة ، من غير النهاية المأساوية ، سوى سيرة المجتمع نفسه مكتوبة بصراحة ، أو ان شئنا أن نعكس الوصف ، فان سيرة لوسيان فى الحياة تمثل الصراع القديم بين الارادة والعقل ، بين المادة والصورة ، الصراع الذى لا يعيه مجتمعه لأنه لم يصل بعد الى المعرفة المأساوية ، انه الضحية التى تتحمل وزر مجتمعها • انه الضحية ، ليس بالمعنى المتحلل الحديث فحسب ، ولكن أيضا بالمعنى الدينى الأصيل حيث يطلق على انسان يحمل على كتفيه وزر الوجود ، ويتحمل عذابات المادة حيثما تتخذ صورة •

ولكن قبل أن نطور هذه الفكرة يجب أن ننظر فى أداء أكثر شفافية لنفس الموضوع • ان دورة روبمبريه هى جزء من « دراسات فى العادات » ، ويبنى النمط الرمزى من ركام التفاصيل التى تجرى عملية التحليل من خلالها • أما فى « الجلد السحرى » وهو جزء من « دراسات فلسفية » فان الرموز تختزل الى التجريدات الهشة للاستعارة • هناك كاتب آخر من الأقاليم ، هو رفاييل (وقد كتب بالفعل موضوعا بعنوان رسالة فى الارادة) جاء الى باريس ليعلن على ضفاف السين نيته على غزوها • وفى طريقه الى التحطيم الذاتى يتوقف عند محل قديم للعاديات حيث التاريخ مكدس كوما فوق كوم

من الأعمال الفنية ، وبدا له « كجراب للسحرة جدير ببروكين ودكتور فاوست » • « رأى فتوحات الاسكندر على صدفة منقوشة ، ومذابح بيساور على زناد بندقية أثرية ... » وكان الأثر هو تحول مزاجه من اليأس الى حنين جارف للحياة ، وقبول المنحة التى يقدمها له الجلد السحرى • ان حيازة هذا الجلد تمنح صاحبه تحقيق كل أمنياته بشرط رهيب ــ هو اقتطاع جزء من الحياة • وتهبط الثروة والشهرة فى الحال على رفاييل ويحيطه الأصدقاء المعجبون • ولكن سرعان ما يغلبه الكرب القاتل كلما عاوده احساس أن تحقيق كل أمنية يقتطع من حياته التى تنكمش مع انكماش الجلد السحرى • وكان رفاييل قد بدأ حصارا غير ناجح لسيدة مجتمع بارعة الحسن ولكنها باردة وغير مكترثة بطريقة غريبة ، هى فيودورا • ولكنه الآن لا يحس بأى شىء تجاهها وهو ينظر اليها جالسة فى احدى مقصورات الأوبرا• ولفترة قصيرة ، هناك أمل فى أن يأتيه الخلاص بزواجه من ابنة مدير الفندق الفقير التى صادقته فى أسوأ أيام الفقر والعوز • غير أن حبه لبولين ليس هو « الحب الصادق » الذى تكنه هى نحوه ، انه ما يزال ملوثا بالشهوة • ويتضاءل الجلد السحرى الى أن يصبح فى حجم ورقة السنديان • ولا يجدى العلم فى مساعدته لأن مرضه يقع على « الحد الذى يفصل القول عن العمل ، والمادة عن الروح » • وفى النهاية نراه بعد شهرين يسلم الروح بين ذراعى بولين •

•

وهذه الأسطورة تكاد ألا تكون بحاجة الى تفسير• فالجلد السحرى هو ، طبعا ، مادة وجود المجتمع ، مجتمع بلزاك كما هو مجتمع رفاييل ، الذى يستهلكه خلال « الانفجارات المادية » للارادة • وفيودورا الجميلة العقيم ليست فى النهاية الا تجسيدا للمجتمع • ان بلزاك يعمل ما رأينا أنه فكرته الثابتة، ألا وهى المطابقة بين القوى المادية والروحية فى كل من الفرد والتكوين الاجتماعى • أو كما تتلخص الفكرة على لسان أحد الأطباء فى كتابه اذ يقول : « ان الجزء من الكل العظيم الذى ، بارادة عليا ، يعمل داخلنا الظاهرة التى نسميها **الحياة** ، هذا الجزء يتشكل بأسلوب واضح فى كل كائن بشرى جاعلا اياه كائنا محدودا فى الظاهر ، ولكنه متعايش فى احدى نقاطه مع اللامحدود » •

كما أن هذه الفكرة يمكن أن تقدم كشرح للأسلوب الذى تتخذه العلاقة بين نمط الفنان الحساس والمجتمع ، وبينهما معا من جانب ، والكون من جانب آخر : كلاهما تكرار لنفس التوتر بين الاتجاه نحو الخارج ، نحو التوسع والتدمير ، والاتجاه نحو الداخل ، نحو الوقاية والنظام • وما دام كل من لوسيان ورفاييل ممثلا لهذا التوتر فانه يمكن القول ، كما قد بينا ، بأنهما يقومان بالدور الذى تقوم به الضحية فى المجتمعات الأكثر بدائية وتدينا • لأن وظيفة الضحية هى أن ترفع أمام الجماعة صورة جلية لصراعها الداخلى نفسه • وهو الصراع بين ما سميناه « مصالحها » و « ادعاءاتها » ــ مما يتيح لها أن تقيم توازنا جديدا • انها وسيلة لرد المتعدد الى الواحد ، من خلال تحلل مؤقت للواحد • واذا كان بلزاك قد اختار نمط الفنان للقيام بهذا الدور ، فذلك لأنه النمط الوحيد فى مجتمع يسلم للتعبير المطلق للارادة الفردية ، النمط الذى يحتفظ بمثل هذه الحاسة للقيم الأدبية والأخلاقية التى كانت لصيقة بالتركيبات الدينية والشاعرية القديمة • ان أشباه راستينياك ونوسنجن وبقية زمرتهم ينقصهم حتى الاحساس بالاثم ، انهم ، ببساطة ، ليسوا سوى النتاج الآلى للارادة ، ومن ثم فهم لا يصلحون كشخصيات مأساوية • ان ما يجعل لوسيان ورفاييل صالحين للاختيار للدور انما هو قدرتهما على المكابدة والمعاناة • ان كلمة رفاييل الختامية هى : « ان من يعانى آلام الروح أو الجسد ، أو يفتقد المال أو القوة ، لهو المنبوذ فى المجتمع » • وأخيرا ، فلأن نمط الفنان فى بلزاك يعانى فى الأغلب معاناة روحية، كانسان ، فانه يظهر لنا كأقرب مقابل للاله أو البطل المقطع الأوصال فى الثقافات الأكثر توحيدا • انه أقرب ما لدينا كرمز للوحدة •

•

ان وجهة نظر بلزاك هى ، فى التحليل النهائى ، وجهة النظر الدينية ، وذلك على الرغم من حقيقة أن دفاعه عن العقيدة الكاثوليكية دفاع براجماتى وغير مخلص • انه دينى ، ليس فقط بمعنى أنه ــ دائما وفى أعماقه ــ أخلاقى ، الأمر الذى يميزه عن غالبية معاصريه باستثناء بودلير ، ولكن لأنه يعود بنا الى الغوص فى معظم المشكلات الأساسية للميتافيزيقا • ولما كان الرأى الدينى يجب دائما أن يستقر عند موضوع الحب ، فان التوفيق بين المتعدد

والواحد – فان الكتلة الضخمة فى الكوميديا الانسانية يمكن أن يقال انها تتلمس مركزها فى فكرة الحب الخالص المنزه عن الغرض • ان الجلد السحرى لا ينكمش عندما يرغب فى أن تحببه بولين ، لأن الفارق بين الرغبة فى الحب ، وتلك حالة للوجود الخالص ، وبين حيازة موضوع الحب ، الذى ليس الا فعلا ، هو فارق مطلق • ان الحب عند بلزاك هو تلك الحالة من التأمل التى يستريح فيها الانسان مؤقتا من اغراء الارادة ، ومن ثم يتصل بالنظام العام للكون • انه الرؤيا الصوفية للكل • كان بلزاك ، شأنه شأن بليك الذى يشبهه الى حد كبير ، مجبرا على ابتداع عقيدته الدينية الخاصة، من مصادر المادة التاريخية اكثر مما هى من الهذيان أو التهيؤات العصبية . وكما كانت حال بليك ، كان التوتر عظيما الى درجة يصعب علينا التأكد ان كان فى تمام ارادته . وفى « لويس لامبرت » ، وهى اكثر رواياته تفلسفا ، تصطحب محاولة البطل الناجحة لتركيب جميع المعارف فى كل متناسق ، تصطحب بقصة حب كاملة . ولكن من الواضح أن الرؤيا كانت أكثر من طاقته ، فيقع فى حالة من الجنون غير المنطوق . ان فى هذه القصة نوعا من الابهام انه يلقى تساؤلات حول درجة ايمان بلزاك بامكانية الممارسة الصوفية فى عصره . غير أن تلك مشكلات تحملنا بعيدا عن نطاق هذا المقال .

The Critical Performance
[An Anthology of America and British Literary Criticism of our Century]
Edited by Stanley Edgar Hyman.





بقلم فؤاد دواره

حين يقول القائلون ان أدبنـــا العربى لم يعرف المسرح الا فى أواخر القرن الماضى ، فما أظنهم يقصدون بذلك الى التقليل من شأن أدبنـــا ، أو ينكرون أن حياتنا العربية قد عرفت ظواهر تمثيلية عديدة فى مختلف عصورها · فالحاجة الى التمثيل تكاد تكون حاجـــة غريزية فى النفس البشرية ، والميـــل الى استعراض المهارات الانشائية والجسدية والصوتية ميل قديم فى الانسان منذ عمر الأرض · لذلك لا تخلو بيئة من البيئات ، مهما كانت بدائية ومتخلفة ، من ظـواهر تمثيلية تتمثـل فى حكى القصـص والأساطير ، والرقص ، وارتداء الأزياء الخاصة والأقنعة وغير ذلك مما يمارس فى مختلف الاحتفالات، وفى المناسبات الدينية ، وكل هذه الظواهر وغيرها تتصل بالتمثيل من قريب أو بعيد ·

وفى حياتنا اليومية نمارس — دون أن نشعر — ظواهر تمثيلية مختلفة ، حين نسمر ويحكى أحدنا نكتة يتقمص خلالها أشخاصا آخرين ويحـــاكيهم ، وحين نكذب ونخدع غيرنا ونوهمهم بأشياء لم تحدث، أو نحدثهم بغير ما نعتقده حقا ·· الى غير ذلك مما نمارسه كل يوم ، ومارســـته الانسانيـــة منذ أقدم عصورها ·

ولكن ذلك كله شىء ، والمسرح بمفهومه الفنى شىء آخر ·

واذا كانت الحياة العربية لم تعرف المسرح فيمـا عرفته من ألوان التعبير الفنى ، فلم يكن ذلك لتخلف فى العقلية العربية ، ولا لقصور فى ملكات أبنائها ، وانما مرد ذلك الى أن الحياة الاجتماعية والمعتقدات الدينية لم تستوجب ظهور هذا الفن كما استوجبته مثلا حياة اليونان القدماء وعقائدهم الدينية ·

وفى اعتقادى أن الشعر العربى ، وهو فن شفهى فى المقام الأول ، قد أغنى العرب عن المسرح ، وأرضى حاجاتهم الغريزية الى التمثيل واستعراض المهارات الانشائية والصوتية · ولنستحضر صورة الشاعر العربى القديم وهو ينشد قصيدته أمام أفراد القبيلة ، يرتجلها فى الأغلب ، ويعبر بصـــوته عن معانيها ، ويستخدم يديه وقســـمات وجهـه فى التأثير على سامعيه ، ولنتصور الشـــعراء مجتمعين فى سوق عكاظ أو فى غيره من المحافل يتطارحون الشعر ويتنافسون فى الاجادة والتفوق ، كل يتغنى بأمجاد قبيلته ومفاخرها ، ويهجو أعداءها ويسخر منهم ، ويدير فى أحيان كثيرة حوارا بينه وبين حبيبته أو بينه وبين رفاقه ·· لندرك أى حد يمكن أن يدرس شعرنا العربى باعتباره ظاهرة تمثيلية قامت — الى حد بعيد — مع الخطابة بوظيفة قريبة من وظيفـة المسرح فى حياة الشعب الاغريقى ·

ويذهب الدكتور عبد الحميد يونس الى أن فن « النقائض » يمثل ظاهرة تمثيلية ، وأن فن المقامة أدخل فى الفن التمثيلى منه فى أى فن آخر ، وكذلك فن القصاص ومنشدى الملاحم الشعبية(١) ، ويقول

« .. من الخطا ان نقف عند الظواهر التمثيلية غير المباشرة فى الادب الشعبى العربى ، وهى « خيال الظل » و « القره كوز » ونتصــور انه لا يوجد فى تراثنـــا غيرها من ظواهر التمثيل » (٢)

كل هذه الظواهر وأمثالها فى حاجة الى مزيد من الدرس والتأصيل ، لنزداد فهما لشخصيتنا وتراثنا ، ولكن دون أن نغالى فنعتبرها مسرحا متكاملا ، ودون أن تستخفنا الحماسة القومية فنزعم أن بيئتنا العربية عرفت المسرح بمفهومه الحديث ، قبل أن تستورده من أوربا فى أخريات القرن الماضى .

وقد وقع الباحث ابراهيم حمادة فى شىء من هذا فى كتابه « خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال » (٣) رغم أهمية الجهد الذى بذله فى هذا الكتاب وشدة حاجتنا اليه والى أمثاله ، ولنبدأ بالتعريف بالكتاب وعرض أهم ما ورد فيه من حقائق وآراء .

ميكانيكية المخايلة

يقدم المؤلف بحثه بالتعريف بخيال الظل ، ويفرق بينه وبين الأراجوز ومسرح الدمى ، وكلهـــا فنون عروسية وثيقة القربى ، ويرى أن خيـــال الظل ..

« .. كان يشكل جزءا هاما من فنوننا الشعبية المنـــدثرة التى لعبت دورا ايجابيا فى المزاج الشعبى وقت جاهها وشبابها النشيط الا أنها قد قبرت ولما تزل حية وقبل أن تستنفد أغراضها وتشهد رجولة الابن ومولد الحفيد » (ص٧) .

وفى فصل تال يشرح ميكانيكية المخايلة فيقول :

« كان مسرح خيال الظل عبارة عن حاجز خشبى بعـــرض الصالة يفصل المشاهدين المصفوفين عن اللاعبين ، ويرتكز هذا الحاجز على الارض ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل ، وفى وسطه ـ على بعد متر ونصف متر من الارض ـ فتحة طولها نحو متر وعرضها متر ونصف تقريبا ، وقد شدت عليها ستارة من القماش الابيض الرقيق الشفاف ، وفى أسفل الشاشـــة من داخل المسرح ـ جهة اللاعبين ـ ثبت قضيب مفـــرغ من الخشب ليحمل الدمى المشتركة فى اللعب ، وعـــلى الارض صندوق كبير يحوى مجموعة من شخوص العروض التمثيلية ، وهى عبارة عن اشكال طول كل منها حوالى القدم مصـــنوعة من جلـــد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة فى موضـــوع التمثيلية ، وأحيـانا على شكل حيوانات كالحمير والكلاب والماعز أو أشياء جمادية كالسفن والبيوت والاشجار ، ولهذه الشخوص الجلدية مفاصل وثقوب نفذت بقدر ولغرض محقق ، يدفع اللاعب فيها عصبه لتحريكها وتمثيل الشخصية المذكورة فى النص ، كما أن بعضا منها مثبت على قضيب حديدى رفيع أو سلك صلب ، وعند العرض تطفأ أنوار الصالة وتغلق النوافذ والابواب ثم تثبت الشـــخوص فى القضيب الخشبى فتبدو ملتصقة بالشاشة ، ثم يضاء من داخل المسرح مصـــباح زيتى أو مجموعة من الشموع تحبس انوارها بواسطة حواجز أو برانيط تمكن الضوء من أن يتركز على الشاشة ، وعنـــدئذ تظهر ظـــلال الشخوص على الشاشة وتنعكس من الجهة الاخرى فيراها المتفرجون واضحة ، فيبدأ اللاعبون تحريكها بعصيهم وهم يؤدون بأصواتهم الجهيرة حوار القصة التمثيلية ، وتتبادل الشخوص الحوار والمواقف والحركات ، كما يتبادل الممثلون على خشبة المسرح ، حوارهم ومواقفهم . وفى بعض الاحيـــان يصحب اللعب أنغام موسيقية يوقعها المساعدون » (ص١٤،١٦)

والى جوار هذا المسرح الظلى الثابت كانت هناك مسارح ظلية أخرى متنقلة يشبه الواحد منها ..

« .. الكشك الخشبى غير أنه يتكون من قوائم « ضلوع » خشبية يترابط بعضها ببعض بواسطة مفصلات تمكن من تطبيق « المسرح » وحمله ، وعلى هذه القوائم شدت حيطان من القماش السميك ، ماعدا أعلى الواجهة فقد ثبتت عليه قطعة من القماش الابيض الرقيق . ويدخل المخايل ومعه زميل أو اثنـــان الى جوف « مسرحه » ويضعون الشخوص لصق الشاشة المشفـة ثم يوقدون فى الخلف مصباحا صغيرا فتنعكس خيالات الشخوص فوق الشاشة ويراها المتفرجون من الجهة الاخرى وهم جلوس على الارض أو واقفون ، وبعد أن ينتهى المخـــايلون من سرد تمثيلياتهم وتحريك دماهم تبعا لموضوع القصة ومتطلباتهـــا الحوارية والدينـــامية ، يجمعون من النظـــارة الدراهم ثم يرتحلون الى مكان آخر .. وهكذا » (ص٢٠) .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى دراسة وظيفة الدمية ، ويوضح كيف كانت لها وظائف مختلفة منها الدينى ومنهـــا الترفيهى فى كل مراكز الحضـــارة منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا ..

---

(١) « المجلة ـ العدد ٤٦ ـ ص ١٤ ـ ١٩ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٩ .

(٣) نشرته المؤســـسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر فى سلسلة « تراثنا » .

موطن خيال الظل

وفى الباب الثانى يبحث نشأة خيال الظل وهجرته ، فيعرض أهم الآراء التى قيلت حول موطنه الأول ، فمن الباحثين من رأى أنه الهند ، ومنهم من أكد أنه الصين ، وقد مال المؤلف الى الرأى الأخير معتمدا على الاستنتاج الحدسى لعدم توافر المراجع والأدلة الكافية .

ومن الباحثين من يرى أن الخيال قد انتقل الى العالم العربى عن طريق المغول أثناء غزوهم لبعض أقطاره ، ولكن المؤلف يرفض هذا الرأى لأنه يرى أن حرب المغول كانت من الفظاعة والبشاعة بصورة لا تسمح قط بالتبشير بفن جديد (ص ٤٤) .

ويرفض كذلك ما ذهب اليه باحثون آخرون من أن خيال الظل قد انتقل الى مصر من تركيا مع الغزو العثمانى ويستدل على ذلك بما رواه ابن اياس من استمتاع السلطان سليم بعرض أحد المخايلين المصريين وقوله له :

« اذا سافرنا الى اسطنبول فامض معنا حتى يتفرج ابنى على ذلك » .

ثم ما ذكره من أن السلطان سليم اصطحب معه بعض المخايلين ضمن الصناع الستمائة الذين ارتحلوا معه الى تركيا . (ص ٦٣ ، ٦٤) .

ويرجح بعد ذلك أن الفن الظلى زحف من الصين الى جيرانها الذين أوصلوه الى القبائل التركية الشرقية ثم الى فارس فالعالم العربى فى الشرق الأوسط ، ومنه الى مصر التى أذاعته فى شمال افريقيا . (ص ٤٣) .

●

وأقدم الاشارات التى وردت الى خيال الظل (المصرى) فى التراث العربى ترجع الى الدولة الفاطمية .

وفى الفصل الثالث من هذا الباب يتتبع المؤلف انتقال خيال الظل الى أوربا عن طريق العالم الاسلامى، وتركيا بصفة أخص ، ثم يختم الباب بحديث عام عن المخايلة المصرية يعترف فيه بقلة المصادر التى بين أيدينا عنها (ص٥٦)

والباب الثالث يعرف بفن القراقوز التركى ، وهو نفسه خيال الظل فى المجال العربى ، والقراقوز اسم الشخصية الرئيسية فى تمثيليات خيال الظل التركى، وهو على ذلك مختلف عن فن الأراجوز كما نعرفه فى مصر ، وان كان المرجح أن هذا الفن الأخير قد اقتبس شخصيته الرئيسية من الأول ، ولهذا اشتهر باسمها ، ثم يسترسل المؤلف فى حديث عن فنون الأراجوزومسرح العرائس لدى مختلف الشعوب ، وهو حديث يمس موضوعه الرئيسى من قريب ، ولكنه لا يدخل فى صلبه .

وقد أفاد المؤلف فى هذا الجزء من بحثه من مقال نشرته هذه « المجلة » فى عددها الثالث والثلاثين (سبتمبر ١٩٥٩) للأستاذ رشدى صالح عن « مسرح خيال الظل فى العالم الاسلامى » ، فقد اتبع منهجه العام واستقى كثيرا من الحقائق التى وردت فيه ، كما رجع الى معظم المراجع التى أشار اليها المقال ، مع توسع فى المعلومات والنصوص وأسلوب العرض ، وبعض الاختلاف فى التفصيلات مما تفرضه طبيعة تاليف الكتاب .



ابن دانيال

ويستغرق المؤلف الباب الرابع فى التعريف بحياة ابن دانيال وعصره ، فيبدأ بالحديث عن تحلل الخلافة العباسية قبيل الغزو المغولى ، ثم يرسم صورة سريعة للحياة فى الموصل فى أخريات الحكم العباسى ، وهى الفترة التى ولد فيها ابن دانيال عام ٦٤٦ هـ (١٢٣٨ م.) وتكونت خلالها ثقافته الأولى . فلما كانت النكسة المغولية هاجر الى مصر مع من هاجر من الأدباء والمفكرين ، ودخلها عام ٦٦٥ هـ . فى حكم الظاهر بيبرس .

ويفـــرد الكاتب فصلا قصيرا للتعريف بالأحوال الاجتماعية فى مصر الظاهرية ، ثم يتبعه بالحديث عن ابن دانيال وفتـــرة اقامتـــه فى مصر (٦٦٥ ـ ٧١١ هـ) وكيف أكمل دراسته للطب فى مدارسها، واتخذ لنفسه دكانا بباب الفتوح يكحل به النـــاس ويطب عيونهم نهارا ، ويحترف المخايلة مساء ، ويقدم المؤلف خلال هذا الفصل عددا من نوادر ابن دانيال ونماذج من أشعاره الصوفية والماجنـة والهجائية المقذعة • وقد اعتمد فى هذا الفصل أكبر الاعتماد على مقال نشرته مجلة « الكتاب » عن « ابن دانيال الموصلى » للأستاذ سعيد الديوه جى الموصلى (فى عدد يونيو ١٩٥١) ولم يشر اليه الا مرة واحدة فى مســـتهل الفصل •

الصورة الرابعة

ويعرض الباب الخامس لمشـــكلة على أكبر قدر من الأهمية حين يشير الى جهود الغربيين فى دراسة ارهاصات الحـــركة التمثيلية الأولى لدى الاغريق ، وكيف يعتبرون أناشيد الأعياد عند الرومان بما فيها من خلاعة ومجون بدايات للتمثيل ، فى الوقت الذى نتجنى نحن فيه على الأشكال التمثيلية التى وجدت فى بلادنا فى القرون الوسطى ، ويقول :

« هذه المحاولات المتفانية المستقصية فى البحث عن أصول الدراما فى الحركات الهزلية الفردية أو الجماعية المتغلغلة فى أعماق القرون المظلمة ، وحتى فى البدائية الجاهلية ، من أجل تاريخها وتصـــنيفها بذورا نوعية للمسرح الحـــديث ، لا يقابلها عندنا غير التجاهل التام والاسراف المطلق فى نفى الصفة عن الحركة التمثيلية المتشابهة التى كان يقوم بها أرباب المساخر فى مصر ومن على شاكلتهم من المحبظين واللاعبين ، وليس معنى التشابه أنها تحاكيها حذو النعل بالنعل ، ولكن فى ملامـــح الجنس « العنصرية » ، فهناك صفات هامة مشتركة من الممكن أن نسلكها فى عداد الفصيلة الواحدة • وليعذرنى القارىء فى الالماح الى بعض أفانين المحاكاة التى مارسها المصريون فى القرون الوسطى وما بعدها قبل معرفة المسرح فى شكله الكامل والـــتى نغضى عنها وندسها عامدين فى المجهـــول وأودية العـــدم •• » (ص ١٠٨) •

وبعد أن يستطرد الى ذكـــر بعـــض الظواهر التمثيلية مما لاحظه فى حياتنـــا الشـــعبية أو وردت الاشارة اليه فى كتب التراث يطرح هذا السؤال :

هل يعتبر فن خيال الظل من التمثيل ؟

وفى الاجابة يبدأ بالرد على من ينفون عنه صفة التمثيل لأنه خال من الممثـــل الانسان ، وهو المقوم الأساسى للتمثيل ، ويؤكد وجـــود علائق جوهرية وثيقة بين التمثيل الانسانى والتمثيل بالدمية ••

« •• فالممثل الانسان مرحلة ثانية للمحاكاة ، أما الدميـــة فهى المرحلة الثالثة ، وهذا الشريان المقطوع لا يمكن أن يعـــزل الفن الظلى عن كونه فنا تمثيليا » (ص ١١٠)

وهذا كلام سليم نظريا ، بل لعله لم يعد فى حاجة الى تقرير بعد ما بلغه مسرح العرائس من مستوى فنى رفيع لدى كثير من الأمـــم المتحضرة ، وان كان من الأصوب مع ذلك أن نعتبر خيال الظل ـ تمشيا مع منطق المؤلف ـ الصورة الرابعة على أساس أن الدمية هنا لا تقوم بالتمثيل مباشرة كما يحدث فى مسرح العرائس ، بل خيالها هو الذى ينهض بالدور الرئيسى فى العرض !

سجع وبديع !

وينفذ المؤلف الى لب موضوعه أكثر حين يطرح هذا السؤال :

« هل يندرج النص الظلى الذى تؤديه الشخوص الجمـادية ضمن حصيلة الحوار التمثيلى البشرى ، وما هى وجوه الشبه والشفاعات » (ص١١٢) •

ويتجنب عقد المقارنات بين النصوص فى الناحيتين ليضع سؤالا آخر يرى أن الاجابة عنه تغنيه عن أمثال هذه المقارنات وهو :

« هل النص الظلى يمكن أن يؤديه ممثلون بشر • هل يمكن أن تكون البابات قطعا تمثيلية يقوم بعرضها المتخصصون فى الأداء التمثيلى • هل تستساغ هذه العـروض مثلما تستساغ الاشكال المسرحية المؤلفة خصيصا للمسرح » (ص ١١٣) •

وفى الاجابة على هذين السؤالين ينتقل المؤلف لأول مرة من الحديث النظرى العام الى مجال التطبيق على النصوص فيقول :

« ان تقليب النظر فى بابات خيال الظل ومعارضها الشخصية وتحسس القيم التمثيلية والحركية بين سطورها وتقـــدير التجاوب العاطفى بين المؤدين والمتلقين تؤكد امكان أدائهـــا بشريا واستساغة المنطق الدرامى الصادر عن العملية استســـاغة معقولة لا بأس بها ، مع ملاحظة أن التمثيلية الظليـــة ـ الى حد ما ـ غير فضفاضة الحديث وليست على مساحات كلاميـة كالمسرحية ، فحوارها مركز مكانيا وزمانيا بما يتلاءم وكميـــة الاستعدادات العروسية ، تلك الناحيـــة مع بعض الفروق الثـــانوية •• هى التى لن تعطى الاحساس التمثيـلى الكامل للمؤدى والمتلقى ، ومن هنا يلزم اجراء بعض التعديل البسيط وعمل الاضافات التفسيرية بالحوار حتى تصبح البابة قطعـــة تمثيلية صالحة للاداء فوق خشبة المسرح ، ومن الغبن أن نعتسف ذلك مع النصوص التى أوردناها لابن دانيال فى هذا البحث لانها تحمل قيم عصرها ومثالياته ، وهى قيم العصور الوسطى التى تختلف اختلافا بعيدا مع ما نمارس من قيم مسرحية وفنيـــة لكنها تتفـق ـ ان مسرحت ـ مع المواضـعات الاجتماعية التى كانت تسود القرن الثالث عشر الميلادى ، وما قبله وما بعده بقليل ، تماما كما لاتتفق تمثيليات العصر الوسيط باوروبا مع

المشارب الحديثة أو حتى الخاصة بعصر اوائل النهضة .. »
(ص ١١٣)

وهنا نصل الى خلافنا الجوهرى مع المؤلف ، فلو أنه لم يورد نصوص البابات – أو التمثيليات – الدانيالية الثلاث فى النصف الثانى من الكتاب لكان من الممكن أن نقتنع بآرائه فيها ، ما سبق منها ، وما سيرد بعد ذلك فى الباب السادس والأخير . ولكن وجود النصوص بين أيدينا لا يسمح لنا بقبول هذه الدعاوى الخطيرة التى ساقها المؤلف . فمهما كان المقياس الذى نقيسها به ، ومهما كانت دواعى الغيرة القومية والرغبة فى التسامح وتمثل ظروف العصر الذى كتبت فيه هذه البابات ، فلا يمكن ان نعتبرها – مهما تساهلنا – أكثر من ظواهر تمثيلية مسرفة فى السذاجة والهبوط ، وصلتها بالمسرح الفنى لا يمكن أن تزيد على صلة « المنولوجات » والاسكتشات الرديئة التى تقدم اليوم فى بعض الملاهى الليلية الرخيصة بقصد الاضحاك المبتذل والتسلية الماجنة والاثارة المحمومة .

وفى البابات الثلاث ، والمؤلف يعتبرها نصوصا أدبية ، أسوأ ما فى أدب العصر المملوكى من ضعف وتفاهة ، فيها الاسراف الشديد فى السجع المتكلف ، وفيها التعسف الشديد فى استخدام كل ألوان البيان والبديع ، مع خيال سوقى شائه وشاعرية ضحلة ناضبة ، لا ندرى ان كان كل ذلك من صنع ابن دانيال وحده ، أم شاركه فيه خلفاؤه من الرواة والمخايلين .

ان القصائد المطولة ، والمقطوعات النثرية التى تلقيها الشخصيات ، كل على حدة ودون ارتباط بما يقوله سواها الا فى حالات قليلة ، لا يمكن أن تقيم حوارا تمثيليا على أى مستوى من المستويات ، لذلك أعجب كيف دافع عنها المؤلف كل هذا الدفاع الحار ، وتحدث عنها باعتبارها مسرحيات حينا ، وباعتبارها كوميديات حينا آخر .



« الجنس » الكافر !

وثمة ظاهرة أخرى فى البابات انتبه اليها المؤلف وأشار اليها فى حسم وانفعال فى مواضع كثيرة من بحثه ، وهى ظاهرة البذاءة الجنسية المتفشية فى أوصالها ، انه يقول :

« .. فى هذه البابات نجد جنسا مشتطا فى اباحيته حتى الاطراف البعيدة ، فلا يكاد المحاور يطرق موضوعا ويمهد له دراميا (كذا ..) ، سواء عن طريق موقف او القاء عبارة حتى ينفذ منه الى « لغوصة » جنسية بكل متطرفاتها لدى الجنسين . واذا ما استبدت به هستيريا الجنس الاسود تخبط فى ذكر البراز والبول ، وبادل الحيوانات شهوانيتها ، وخلط أمره بأمرها ، واصابته لوثة الولع بالصور المتعفنة الشاذة يستعمل فى سبيلها مصطلحات عجيبة لاوضاع جنسية كانت معروفة عندهم . ففى هذه البابات لم يدع مؤلفها – أو المزيدون عليها – منكرا جنسيا الا وصاغوه شعرا ينتظم الكلمات المتداولة نفسها دون ابدال أو تورية . ان المحاور فى بابتى « طيف الخيال » و« المتيم » قد انفلت الى الاباحية مع كل نقط الحروف . وليته اقتصر فى ذلك على وصف علاقة الذكر بالانثى حراما وحلالا ، بل زاد على ذلك علاقات الانثى بالانثى والذكر بالذكر والحيوانات بكل من الذكر والانثى .. انه جنس أحمق مجنون لا يرى فى المتعة الا الحس الملتذ الناتج عن الاعضاء الجنسية مهما كان وضعها ، والجمهور الذى كان يتردد على هذه البابات ، ويمثلها ويشجعها ويتجاوب معها ويروج لها ، لم يكن بالطبع سوى النفس طبيعى التفكير ، انه يمثل طبقة معينة من العامة والخاصة مكبوتة الضمير الخلقى منحرفة المزاج الاجتماعى ، تستهويها اللوطية ومخاضات الجنس المنطلق المعربد . ولا يمكن مطلقا اعتبارها نقلا عن انطلاقات خيال واهم بقصد امتاع الحس الواقعى ، ففى البابات أصداء طبيعية تؤكد قيام هذا الجنس الكافر » (ص ١٢٩) .

لذلك فقد اضطر المؤلف الى حذف أجزاء كبيرة من نصوص البابات فى أكثر منعشرين موضعا ، وأشار الى أماكن الحذف بمثل هذا التعليق :

« تتطور العلاقة بينهما بسرعة الى مواقف غزلية قذرة منحطة شكلا ومضمونا ،مما يثير الاشمئزاز والغثيان ، بل ولا يقتصر الامر على المتيم وأحواله ، بل يخرج الى المتيم شخصيات اخرى منحرفة أكثر قذارة واحط قولا وأفعالا كل منها يمثل وضعا أو اتصالا جنسيا شاذا ، وتلك الملاقاة النجسة تتم فى جو معبأ برائحة الخمور وافعال الجنس المتفننة فى استجلاب اللذة ثم تنتهى تلك الحفلة اللوطية الكافرة بتوبة المتيم وموته ، ومن الممكن أن نورد – آسفين – الماحات مما سجل فى النسخة الخطية المصرية ونمسك عما ازدحمت به من عهر لفظى وحدثى » (ص٢٤٤ ، ٢٤٥)

كاتب مثل هذه السطور كيف لم يفطن الى أن هذه البابات وأمثالها لا يمكن أن تعبر عن مزاج الشعب فى تلك الفترة ولا فى أى فترة أخرى ، وانما هى تمثل نوعا من الاثارة الرخيصة كانت تتعاطاها فئة خاصة من الشواذ والمنحرفين من رواد المواخير وبؤر

الفساد .. وهل ثمة دليل على صدق ذلك أكثر مما أشار اليه المؤلف نفسه (ص ٥٧) من غزليات مفضوحة فى بعض المخايلين تؤكد شذوذهم وانحرافهم ؟!

« المحبظون » و « المغزلكون »

على أن المؤلف اشار فى عدة مواضع الى نوع آخر من تمثيليات خيال الظل ..

« .. لم تكن تخلو من وخزات اجتماعية للعادات والاوضاع العامة ولا من التلميحات والتوريات السياسية اللاذعة» (ص٢١)

ولكنه لم يستشهد بأى من هذه التمثيليات ولم يعرض لموضوع واحدة منها ، الدليل الوحيد الذى قدمه على ذلك ما رواه ابن اياس عن حادثة وقعت عقب غزو السلطان سليم لمصر ويعلق عليها قائلا :

« بعض البابات كانت تهدف الى الغمز السياسى والنقد الاجتماعى المرير والى عرض وعظيات تعليمية تخاطب الاحاسيس الطيبة فى الانسان ، أو تمثيل مختارات من الحوادث الجارية الضاحكة التى كانت تهم الراى العام سواء أكان هذا العرض تصريحا أم تلميحا ، ومما نعرفه فى هذا الباب ما صنعه المخايل المصرى المجهول من تمثيلية يحاكى فيها واقعة شنق طومان باى وعرضها على سليم الاول مما كان لها الاثر الطيب فى نفسه .. » (ص٥٥) .

هذه الواقعة نفسها يعلق عليها الدكتور حسين فوزى قائلا :

« ويجىء أحد « المحبظين » او « المغزلكين » أو « المخايلين » فيرسم بأوراقه صورا لطومان باى ، وللمشاعلية ، ولباب زويلة ، وللاجناد العثمانية ، وللحبال المعلقة بالبرج الغربى ، ويخايل بظلالها على شاشة بيضاء فى وطاق الخنكار سليم شاه بالروضة ، يحف به الصبيان المرد وأمراء الانكشارية والاصباحية وهو لا يكاد يعى فى سكره . هل كانت حميا العقار ام نشوة الظفر هى التى أطاحت بآخر مشاعر الرجولة والكرم فى نفسه؟ فلم يحس هذا السفاح العثمانى بدناءة المخايل وتعريضه ، ولم يأمر بالمحبظ أن يخوزق جزاء له على « خيال ظله » العاهر ، بل ينشرح صدره ، ويأمر له بثمانين دينارا ذهبا ، وفراجة من المخمل المذهب ، ويربت على كتفه قائلا : ، يجب أن تأتى معنا الى اسطنبول ليرى والدى ذلك » (١)

أرأيت كيف اعتسف مؤلفنا الأول فهم النص وحمله من المعانى عكس ما يحمل ؟ .. فانهار بذلك استشهاده الوحيد على الدور السياسى والاجتماعى لخيال الظل ، ولم يبق سوى بضعة أبيات أوردها الأبشيهى فى مدح المخايلة والثناء عليها .

وهنا لابد أن نتساءل أما كان جديرا بالمؤلف أن يرجع الى مخطوطات المخايلة القليلة الأخرى وقد أنها موجودة فى المكتبة التيمورية بدار الكتب المصرية أشار هو نفسه اليها ، وحدثنا الأستاذ رشدى صالح وبعضها محقق ومنشور بالفعل (١) وهى نفس المكتبة التى رجع اليها المؤلف لتحقيق بابات ابن دانيال ، حتى يستطيع أن يقدم الينا صورة أكمل وأصدق لفن خيال الظل المصرى ؟!

(١) سندباد مصرى ، دار المعارف بمصر ، ص ٢٩ .

وأهم هذه المخطوطات المشهورة هى « منارة الاسكندرية القديمة فى خيال الظل المصرى » ، و « لعب التمساح » و « لعبة الدير » وقد وعد رشدى صالح قراء « المجلة » بكتابة دراسة عنها ولكنه لم يف حتى الآن (٢) ولانزال ننتظر الوفاء بوعده .

●

وقد أشار المؤلف الى وجود نسختين أخريين من تمثيليات ابن دانيال ، احداهما فى استامبول ، والأخرى فى مكتبة الاسكوريال فى بلاد الأندلس ، ولكنه لم يحاول مع ذلك الحصول على مصورات منهما ، بل اعتمد فى تحقيقه على النسخة التيمورية وحدها ، وهذا خطأ يتنافى مع أبسط قواعد التحقيق العلمى للمخطوطات .

فضل الخيال

على أن ذلك كله لا يزرى بقيمة الكتاب ، وبالجهد الصادق المبذول فيه ، فحسبه أنه أول محاولة جادة مكتملة لدراسة جانب من جوانب هذا الفن الشعبى المندثر ، وهو بذلك يفتح المجال أمام الدارسين لمتابعة البحث واستجلاء بقية جوانب هذا الفن ومدى أصالته وتعبيره عن روح شعبنا وميوله الفنية

(١) « المجلة » ـ العدد ٣٥ ـ ص ٢٧ .
(٢) « المجلة » ـ العدد ٣٣ ـ ص ٣٣ .

والاجتماعية فى تلك الفترة من تاريخه ، فلو لم يكن لخيال الظل من فضل سوى ما نسبه اليه « لانداو » فى كتابه « دراسة فى المسرح والسينما العربيين » حيث يقول :

« اكبر خدمة اداها مسرح خيال الظل لتاريخ الحضـــارة العربية انه حفظ للاجيال القادمة معلومات ثمينة عن العادات والافكار الجارية لدى الاجيال السابقة . ومن الناحية الفنيــة مهد الطريق هو ولعب المداحين والقصاصـــين ، امام المسرح الاوربى ، وكذلك فقد اعد الارض لاســتقبال هــذا الفن الحديث » (١) .

لو لم يكن لخيال الظل سوى هذا الفضل لكان جديرا مع ذلك بالدراسة والاهتمام ، ونفس الشىء يمكن أن يقال بالنسبة لمختلف الظواهر التمثيلية سواء فى أدبنا الفصيح أم فى فننا الشعبى وتقاليدنا الاجتماعية المتوارثة . كل ما فى الأمر أننا لا نريد لمن يتصدون لدراسة أمثال هذه الظواهر أن تأخذهم الحماسة القومية ، فيغالوا فى تقدير قيمتها الفنية والدرامية ، لأنه اذا صح أننا عرفنا بعض صــور التمثيل فى مختلف عصور تاريخنا القديم والوسيط، فالذى لا شك فيه أن مسرحنا العربى اليوم لم يرث أيا من هذه الصور ولم يتطور عنها ، وانما هو وليد شرعى للمسرح الأوربى ، بدأ بالتقليد والاقتباس والترجمة وما زال ، ثم أخذ يتحرر شيئا فشيئا ، ويسـتقل بشخصيته بعض الاستقلال ، وأنه مازال حتى اليوم عالة على أبيه الأوربى يتأثر به ويقتفى خطاه ، ويزعم فى الوقت نفسه التميز والاستقلال شأن كل المراهقين .

ومهمتنا اليوم أن نستكمل لمسرحنا ملامحــه المتميزة وشخصيته القومية المستقلة دون أن نقطع مع ذلك صلته بالمسرح الغربى .. ولا يضيرنا فى شىء أن أدبنا لم يعرف فى ماضيه فنا من الفنون على النحو الذى سبقنا اليه الغرب ، فلطالما سبقناهم وعلمناهم فى ميادين وميادين ، والحضارة الانسانية ليست حضارة شعب واحد ، وانما هى مجمـــوع حضارات كل الشعوب منذ أقدم العصور . والآخذ اليوم هو المعطى بالأمس ، وقد يعود الى العطاء فى الغد ..

(١) «المجلة» العدد ٣٣ – ص ٣٧ .





بقلم أحمد الحضرى

تم فى شهر يونيو الماضى انشاء المركز الفنى للتعاون السينمائى العربى ، الذى يهدف الى العمل على تطوير الفيلم العربى ، وذلك باعداد الدراسات العلمية والفنية فى شتى فروع المهن السينمائية، وتوثيق الافلام الروائية والتسجيلية التى يتم انتاجها بالدول العربية اولا باول ، وايداع نسخة من كل منها فى مكتبة الافلام التابعة للمركز ، واجراء الاحصاءات والبحوث لحصر جميع العاملين بالحقل السينمائى بالدول العربية ، وتيسير التدريب المهنى للفنيين والفنانين العرب ، والاشراف على تاسيس جمعيات الفيلم وتدعيمها ، وتنسيق الندوات والمؤتمرات السينمائية العربية بطريقة دورية حتى تتلاقى كافة الجهود فى سبيل رفع مستوى الانتاج السينمائى .

واتخذ المركز الفنى للتعاون السينمائى العربى مقرا مؤقتا له بستوديو مصر بشارع الاهرام بالجيزة . وكانت باكورة اعماله ان دعا الدول العربية لارسال مندوبيها لحضور « ندوة السينما العربية » التى يعقدها أيام ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ أغسطس ١٩٦٤ بفندق سان استيفانو بمدينة الاسكندرية ، بحيث تنتهى الندوة فى نفس الوقت الذى ينتهى فيه المهرجان الدولى الثالث للتليفزيون، وحتى يلتئم شمل المشتركين فى هذين الحدثين الفنيين فى الحفل الختامى المشترك .

○

وقد لبى الدعوة لحضور ندوة السينما العربية مندوبون عن العراق والجزائر والاردن وتونس ولبنان والكويت ، كما أوفدت منظمة اليونسكو السيد اريكو فولكونيونى مندوبا عنها ، هذا الى جانب وفد الجمهورية العربية المتحدة الذى ضم عددا من المسئولين عن القطاع السينمائى عندنا ومن مقدمى البحوث التى اعدت خصيصا لهذه المناسبة . كما أتيحت الفرصة للمشتغلين فى الحقل السينمائى وللمهتمين بالفنون عامة وللصحفيين وسواهم بحضور جميع جلسات الندوة والاشتراك فى مناقشاتها ، حتى يمكن الاستفادة من آراء الجميع فيما تصل اليه الندوة من توصيات واقتراحات .

وبدأت جلسة الافتتاح فى منتصف السابعة مساء يوم الجمعة ٢٨ اغسطس بان قام السيد المهندس صلاح عامر رئيس مجلس ادارة المؤسسة المصرية العامة للسينما والاذاعة والتليفزيون والذى رأس جميع جلسات الندوة بتوضيح مهمة هذه الندوة وان العمل السينمائى لم يعد عملا فرديا بل هو نتيجة جهود مشتركة لعدد من الافراد لا بد وان تحميها الدراسات والبحوث حتى تدفعها الى أفق رائد .

●

وتحدث بعد ذلك السيد مندوب اليونسكو عن أهمية الصورة المرئية وأثر الفيلم السينمائى على المتفرج . واعقبه السيد المهندس عز الدين فؤاد رئيس مجلس ادارة الشركة العامة لاستديوهات السينما بشرح أهداف المركز الفنى للتعاون السينمائى العربى واعلان قيام هذا المركز وبدء نشاطه .

وليس هنا مجال ذكر الكلمات التى تليت والبحوث التى قدمت خلال جلسات الندوة بالتفصيل ، اذ يقوم حاليا المركز الفنى للتعاون السينمائى العربى بجمع الكلمات والبحوث فى كتاب شامل . وانما نكتفى هنا بالاشارة الى تسلسل الأحداث خلال هذه الندوة مع التعرض لما دار خارج هذه الكلمات والبحوث من مناقشات وآراء بالذكر والتحليل .

ثم شاهد الحاضرون مجموعة من الافلام التسجيلية القصيرة قامت باختيارها الهيئة الادارية للندوة .

وبدأ العرض بمجموعة لقطات متفرقة من الفيلم التسجيلى الذى يخرجه المخرج الكندى جون فينى ويصوره حسن التلمسانى بالالوان والسينما سكوب. وبالرغم من أن اللقطات التى شاهدناها لم تكن فى صورتها النهائية لأن الفيلم لم يكن قد تم اعداده للعرض بعد ولم يصحبها أى شريط صوت ، فان اللقطات كانت بما تحتويه من تكوينات جميلة وحركة جذابة تنبىء بما سيكون عليه الفيلم النهائى من احساس سينمائى عن نهرنا الخالد . وجدير بالذكر هنا أن ادارة الافلام التسجيلية عندنا تتوقع أن تزيد مدة عرض هذا الفيلم فى صورته النهائية عن ساعة ، ولذا فقد خصصت الادارة المذكورة مبلغ ثلاثين الفا من الجنيهات

للاتفاق على هذا الفيلم بالاشتراك مع فيلم آخر قصير عن « النوبة » لنفس المخرج ونفس المصور ، ولقد نالت الدقائق المحدودة التى عرضت من فيلم « النيل » اعجاب جميع الموجودين فى هذا العرض الخاص .

وتلا ذلك عرض فيلم طبى قصير عن جراحة فى المخ « ١٧ دقيقة » بالالوان ، تم اعداده تحت اشراف دكتور جمال الدين سامى المشرف على مكتبة الافلام الطبية العربية بوزارة الصحة . ويتميز الفيلم بوضوح الشرح عن طريق الصورة ويصل فى ذلك الى مستوى عال يقف جنبا الى جنب مع احسن الافلام الاجنبية فى هذا الميدان . كما يتميز ايضا باعتماده على استعمال آلة تصوير واحدة تتابع اجراءات العملية من مكان واحد تقريبا طول الوقت ، مما يسهل على المتفرج متابعة ما يراه . ان هذا الفيلم بما وصل اليه من مستوى فنى قد زادنا ثقة بامكان اقتحام ميدان الافلام التعليمية ، واطمئناننا الى النتيجة ، كما يمكننا التوسع فى هذا المجال الحيوى فى خدمة جميع الهيئات العلمية ، العربية منها أو الاجنبية على السواء . وفى المناقشة التى اعقبت عرض هذا الفيلم رأت الاغلبية ضرورة عرض المريض بعد أن يفيق من العملية حتى يقتنع المتفرج بنجاح العملية وأنها قد حققت العلاج المطلوب .

●

وكان الفيلم التالى هو عدد مايو/يونيو من سلسلة « سباق مع الزمن » عن تحويل مجرى النيل ، من اخراج صلاح التهامى وتصوير ستة من المصورين التسجيليين تم توزيعهم على منطقة السد حتى أمكن الحصول على هذا السجل التاريخى « ٢٥ دقيقة بالالوان » للحظة الخالدة بكل ما لها من جلال ورهبة . وعندما سئل المخرج عن السبب فى عدم تضمين الفيلم لقطة مرور موكب السيد الرئيس جمال عبد الناصر وضيوفه فوق السد الحجرى الذى أغلق المجرى القديم نهائيا ، أجاب صلاح التهامى اجابة حكيمة تعتبر درسا فى الاخراج، اذ قال ان هذه اللقطة قد سجلت فعلا وهى موجودة فى مكتبه ولكنه لم يستخدمها ، لأن ظهورها فى آخر الفيلم « حسب ترتيبها الصحيح » يتعارض فنيا مع الذروة التى وصل اليها الفيلم من قبل والتى أخذ يمهد لها باكتمال السد الحجرى تدريجيا ، وان ظهور لقطة الرئيس بعد ذلك كان لا بد أن يخل من ايقاع تركيب الفيلم بالرغم من أهمية اللقطة فى حد ذاتها . هذا وقد تحمس المتفرجون ، وخاصة السيد مندوب اليونسكو ، لضرورة وضع موسيقى تصويرية خاصة تتناسب مع اهمية هذه اللحظة الخالدة ، بدلا من موسيقى الاسطوانات التى اعتمد عليها شريط الصوت ، حتى يكتمل هذا السجل الرائع صورة وصوتا . ونأمل أن يكون هذا المطلب قد تحقق حاليا .

●

وكان الفيلم الأخير فى هذه المجموعة هو فيلم « حكاية من النوبة » (٢٣ دقيقة بالالوان) من اخراج سعد نديم ، وهو يروى قصة أهل النوبة وعاداتهم وتقاليدهم من خلال اللوحات الفنية التى رسمها فنانون مختلفون زاروا هذه المنطقة وسجلوا انطباعاتهم عنها باساليبهم المختلفة . ولقد نالت هذه الطريقة المبتكرة اعجاب مندوبى الدول العربية وطالبوا بالاكثار من مثل هذه التجربة . أما اللهجة التى استخدمت فى التعليق على هذا الفيلم فقد أثارت مناقشة هامة فى اليوم التالى ، وسنعرض لها فى حينه .

●

وبدأت جلسة صباح السبت ٢٩ بتلاوة البحث الأول «السينما العربية بلغة الارقام» الذى تقدم به الاستاذ لطفى نور الدين ، ويتعرض هذا البحث لاحصائيات عن عدد المشتغلين بالسينما عندنا ، وعن الطاقة الانتاجية لاستديوهاتنا ومعاملنا الحديثة ومقدار رءوس الأموال المستثمرة وعدد دور العرض وعدد الرواد ... الخ .

وخلال المناقشة طالب المخرج حسين حلمى المهندس باستكمال البحث بالحصول على الاحصائيات المماثلة فى سائر الدول العربية، وتطرقت المناقشة الى توضيح الفرق بين اصطلاح الانتاج السينمائى العالمى واصطلاح الانتاج السينمائى المشترك . وانتهت المناقشة الى أن الأول عبارة عن انتاج تقوم به دولة واحدة ولكنه يصلح



للعرض العالمى ، اما لأن موضوعه مشوق أو له صفة دولية واما لاشتراك عدد من النجوم العالميين فى تنفيذه . . أما الاصطلاح الثانى فيدل على اشتراك دولتين أو أكثر فى انتاج هذا النوع من الأفلام . وأضاف السيد مندوب اليونسكو أن الأفضل دائما أن يصل الفيلم السينمائى المنتج محليا الى قيم لها صفات عالمية ، دون اللجوء الى استغلال ممثلين عالميين من ذوى الأسماء الرنانة أو اشراك دول أخرى . وضرب مثلا لذلك افلام المخرج اليابانى أكيرا كيروساوا وأفلام المخرج الهندى ساتياجيت راى ، وهى افلام تثير اهتمام المتفرجين فى كل مكان وما زلت تلقى رواجا فى جميع انحاء العالم . وذكر السيد المهندس صلاح عامر بعض الموضوعات التى تهم العالم وتصلح قصصا لأفلام سينمائية ذات طابع عالمى مثل فتح الأندلس وثورة اليمن .

وبعد تلاوة البحث الثانى وهو عن « القصة فى الفيلم العربى » من اعداد الاستاذ نجيب محفوظ ، ادار السيد مندوب العراق دفة المناقشة نحو الحوار فى الفيلم العربى ومشكلة اى اللهجات المحلية اقرب الى الفهم فى جميع الدول العربية ، وكان رأيه أن

تستخدم الأفلام التاريخية اللغة العربية الفصـــحى مبسطة فى حوارها ، بينما تحتفظ الأفلام الحديثة باللهجـــات المحلية مع استبعاد الألفاظ الصعبة الفهم فى البلدان الاخرى . وأضـاف السيد مندوب الجزائر أن ٩٥٪ من المتفرجين الجزائريين لايفهمون اللهجة المستخدمة فى الأفلام المصرية وانما يعتمدون على قـراءة الترجمة الفرنسية على نفس الشريط ، بينما يرى سيادته أن اللهجة المستخدمة فى فيلم « حكاية من النوبة » يمكن فهمها فى كل مكان وأن الامر يتطلب اذن البحث واجراء التجارب فى هذا الموضوع .. وأوضح الأستاذ سعد نديم مخرج الفيلم المذكـور ان لهجة التعليق فى الفيلم هى لهجة أهالى الصعيد اذ تبين له أن لهجة أهالى النوبة لا يفهمها الا أهالى تلك المنطقة فقط . وكان رأى السيد مندوب لبنان أن أى أتجاه لتوحيد اللهجات فى الافلام العربية خاطىء من أساسه ، والواجب هو المحافظة على اللهجات المحلية حتى تحتفظ الأفلام بجوها وبيئتها . وأشار المخرج أحمد كامل مرسى بوجوب الاقلال من الحوار والنكت اللفظية فى الأفلام السينمائية . ونادى السيد المهندس صلاح عامر بدراسةالموضوع على أسس علمية سليمة يسهم فيها أساتذة الجامعة عندنا مع اجراء التجارب اللازمة ، على أن يدخل هـــذا الموضوع ضمن توصيات الندوة .

●

وكان البحث الثالثمن « الانتاج السينمائى للجمهورية العربية المتحدة فى موسم ١٩٦٤/٦٣ » من اعداد كاتب هذه السطور . ولقداوضحت فى بحثى أن الموسم السينمائى الماضى يتميز بزيادة الاقبال على الأعمال الأدبية وكثرة الاشتراك فى المهرجانات العالمية وزيادة الاهتمام بانتاج الأفلام التسجيلية القصيرة . وهنا ذكر السيد مندوب اليونسكوأن الاتجاه لتحويل الأعمال الأدبية الى افلام سينمائية ليس مستحبا ، ولا يجب أن يزيد عدد أفلام هذا النوع عن ٢٠٪ من مجموع الأفلام ، وأن الأفضل أن تنطلق آلات التصوير السينمائى الحديثة الخفيفة الوزن الى كل مكان تصور أفلاما سينمائية خالصة ، وأن أغلب الدول تتجه حاليـــا الى استعمال المعدات الخفيفة فى التصوير وتسجيل الصوت ، وأنه يأمل أن يشاهد أفلاما مصرية فى القريب العـــاجل يتم انتاجها بهذه الوسيلة . وأخبرنا السيد المهندس عز الدين فؤاد انه لدى الشركة العامة لاستديوهات السينما أربع مجموعات كاملة من المعدات الخفيفة تعمل منذ ستة أشهر فى خدمة الســـينمائيين العرب .

●

اما البحث الاخير فى هذه الجلسة فكان عن « الأثر الاجتماعى والثقافى للسينما فى المحيط العربى » للمخرج السينمائى احمد كامل مرسى . ولقد اقترح السيد مندوب الاردن تشكيل لجنة لمتابعة هذا البحث . وعقب السيد صلاح عامر على ذلك بان هذا هو المقصود من اقامة المراكز الفنية . وفى ختام الجلسة أعرب السيد مندوب اليونسكو ومندوب تونس عن رغبتهما فى مشاهدة احد فيلمى المخرج توفيق صالح . وبناء على ذلك ارسلت سيارة فورا الى القاهرة لاحضار نسخة من فيلم « صراع الابطال » ، ولكن الظروف لم تسمح بعرضها الا فى الساعة الثالثة بعد ظهر اليوم التالى .

اما جلسة مساء السبت فقد بدأت ببحث « نحو رقابة فنية عربية موحدة » للاستاذ عبد الرحيم سرور مدير الرقابة .ولقد نال هذا الموضوع أكبر قدر من الاهتمام والمناقشة . واقتـرح السيد مندوب العراق أن توصى الندوة بان تقوم جامعة الدول العربية باعداد مذكرة فى سبيل توحيد الرقابة . وطلب السيد مندوب لبنان توزيع نسخ من قوانين الرقابة المعمـــول بها فى الجمهورية العربية المتحدة على مندوبى الدول الأخرى لدراستها. واستمر مندوبو الدول المشتركة فى الندوة يسألون الســيد مدير الرقابة عن تفاصيل نظام الرقابة عندنا ، وهل يشترك فى لجان الرقابة على الأفلام السينمائية نقاد أملا ؟ وهل دور عرض الأفلام الأجنبية ملزمة بعرض أفلام عربية فترة ما كل سنة ؟.. الخ . وقال السيد مندوب تونس أن توحيد الرقابة أملبعيد يجب أن تسبقه خطوات وتعريف بنظام الرقابة فى كل دولة عربية ، ثم استطرد يشرح نظام الرقابة فى تونس بعد أن طلب منه ذلك السيد صلاح عامر . ونظام الرقابة هناك يختلف كثيرا عن مثيله عندنا ، فأعضاء لجـــان الرقابة ليسوا موظفين دائمين بل هم ينتدبون بالتناوب من هيئات عديدة مثل بعض وزارات الحكومة والمنظمات القومية واتحاد الطلبة واتحاد العمال واتحاد الفلاحين ومنظمة الاتحاد النسائى ومنظمة الآباء وجمعية الكشافة وممثل لنوادى السينما وممثل للنقاد السينمائيين وهكذا ..

وبين السيد مندوباليونسكو ضرورة الاستعانة بنقادسينمائيين ضمن لجان الرقابة على الأفلام السينمائية ، كما أبدى اعجابه بالتشريع الجديد الذى ينتظر صدوره عندنا قريبا وينص بوجوب عرض فيلم قصير عربى فى كل برنامج سينمائى ، مع تخصيص جزء من الايراد لصالحه . واقترح الأستاذ أحمد راشد انشاء دار لعرض الأفلام الأجنبية الممتازة التى لا تصلح للعرض التجارى .

ولم تتسع هذه الجلسة الا لبحث واحد آخر ، هو « مكتبـة الأفلام الطبية العربية » للدكتور جمـــال سامى ، الذى انتهى بمطالبته بانشاء مكتبة أفلام طبية عربية بصـــفة عاجلة . وطلب السيد مندوب العراق عمل أفلام للوقاية ضد الأمراض المعـدية. وهنا أوضح المخرج سعد نديم مدير ادارة الأفلام التسجيلية انه توجد لدى الادارة المذكورة أفلام للارشاد الصحى وهى تحت طلب العراق فى اى وقت .

●

وفى المساء شاهدنا عرضا لفيلم طبى قصـــير أضافه الدكتور جمال سامى دون أن يعرضه من قبل على الهيئة الادارية للندوة. واسم هذا الفيلم « قصة الطرطير المقيىء » وهو خال تماما من اى قيم فنية وعبارة عن دعاية سافرة لاحدى شركات المستحضرات الطبيةولم يكن هناك أى مبرر لعرضه فى هذه المناسبة .

ثم عرض بعد ذلك الفيلم الطويل « فجر يوم جديد » من انتاج مارى كوينى واخراج يوسف شاهين ، وهو الفيلم الذى تقدمنا به للاشتراك فى مهرجان البندقية . كتب السيناريو سـمير نصرى وقام بتمثيل الأدوار سناء جميل ويوسف شاهين مع الوجـــه الجديد سيف الدين. وقد تختلف الآراء حول مدى توفيق يوسف شاهين فى تنفيذ هذا الفيلم وما اذا كان هناك داع لاســـتعمال كل هــذه الطرق البهلوانيــة والاستعراضية فى الاخراج ، الا ان الآراء تتفق جميعها حول ارتفاع مستوى هذا الفيلم من النواحى

الفنية الأخرى ، اخص بالذكر هنا التصوير الملون للمصور عبد العزيز فهمى . والفيلم فى مجموعه دعاية حسنة لنا أمام مندوبى الدول الحاضرين يدل على تقدمنا فى صناعة السينما . ولم تعقب الفيلم أية مناقشة .

●

وفى مستهل الجلسة الختامية صباح الأحد ٣٠ أغسطس قدم الدكتور حسن فهمى عميد معهد السينما بحثه عن « اعداد الطاقة البشرية لصناعة السينما » يوضح فيه التنظيم الجديد للمعهد . وانهالت بعد ذلك الاستفسارات والاقتراحات من كل جانب ، ذكر خلالها السيد صلاح عامر أن ٢٠٪ من الأماكن مخصصة لطلبة الدول العربية ، واقترح المخرج حسين حلمى المهندس ان يقضى الطلبة فترة تدريب صيفية كل عام ، وأن يقوموا برحلات تعليمية فى الخارج فى اجازاتهم الصيفية .

●

وكان البحث التالى هو « مدينة السينما العربية » للسيد المهندس محمد عز الدين فؤاد تناول فيه مشروع مدينة السينما الجديدة بالشرح والتحليل . وطالب الاستاذ حسن كامل باقامة مدينة مماثلة بالاسكندرية نظرا لتوفر الامكانيات والطاقة البشرية بها .

●

أما البحث الأخير فكان عن « سينما القرية » القاه السيد المهندس منير عبد الوهاب ، تعرض فيه للعمل على انتشار دور العرض فى القرى وما تم فى سبيل ذلك من تجارب . ثم بدأ السيد مندوب تونس فى توجيه الأسئلة فى هذا الموضوع : هل سعر الدخول الى هذه الدور موحد ؟ أم يتوقف الأمر على المنطقة الموجودة بها دار العرض ؟ وكيف تم تحديد هذا السعر ؟ كيف تزودون هذه الدور بالأفلام من مقاس ١٦ مم ؟ هل تعرضون الأفلام فى نفس سنة انتاجها ؟ هل لديكم منشطون كما هو الحال عندنا فى تونس ؟ أم المهمة مجرد عرض فيلم ينصرف الناس بعد مشاهدته الى منازلهم . والنظام المتبع فى تونس - كما عرفنا من السيد المندوب - أن العرض يشتمل على مناقشة اذ تصحب كل برنامج دراسة موجزة تسهل على المنشط مهمته فى اثارة المناقشة وتوجيهها ، ويقول السيد مندوب تونس أن أهل الريف هناك يقبلون على هذه المناقشات ويرتاحون اليها . وعرفنا من المهندس منير عبد الوهاب أن الخطة تتجه لتخصيص دار عرض لكل ١٠٠٠٠ مواطن وانه لدينا حاليا أربع وحدات فقط سيزداد عددها قريبا الى خمسين وحدة .

●

وفى ختام الجلسة ذكر السيد المهندس صلاح عامر الخطوات التى تتخذها المؤسسة المصرية العامة للسينما والاذاعة والتليفزيون لتدعيم الانتاج السينمائى سواء فى ميدان الأفلام الروائية الطويلة أو فى ميدان الأفلام التسجيلية القصيرة .

ثم تلا سيادته بعد ذلك توصيات ندوة السينما العربية . ونوجزها فيما يلى :

١ - تقويم الطاقة البشرية فى الحقل السينمائى فى سائر الدول العربية ، على غرار التقويم الحالى للجمهورية العربية المتحدة .

٢ - العمل على انتاج افلام عالية تدور حول موضوعات تهم الدول العربية .

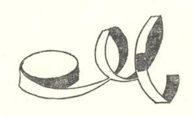
٣ - دراسة اللهجات المحلية المختلفة .

٤ - الاهتمام بانتاج الأفلام التسجيلية فى سائر الدول العربية المختلفة .

٥ - انشاء مكتبة للأفلام الطبية العربية ضمن مكتبة الأفلام التعليمية العربية .

٦ - عمل ندوات دورية تعرض فيها الأفلام الممتازة للدراسة والبحث .

٧ - العمل على توحيد تشريعات الرقابة على الأفلام .



القضاء والقدر وقانون الصدفة والاحتمال

للدكتور محمد محمود غالى

تقوم فى الصباح وتطالع الصحف ، وترى فى احدى صفحاتها « حظك اليوم » وجدول الحظ هذا بسيط فهو مقسم اشـــهر السنة ، وماعليك الا أن تبحث عن الشهر الذى يقع فيه تاريخ ميلادك فتطالع امامه حظك او مايخبئه لك القدر ، كذلك تبحث عما سيقع لزوجتك وكريمتك وابنائك ، وتقرأ العجب العجاب ويتاثر الناس بما يقراون خاصا بهم وبذويهم ، ولو انهم طالعوا ذلك كل يوم وسجلوا مايطالعونه لوجدوا تناقضا عجيبا : فجدك الذى اقترب من التسعين عاما سيتزوج فى القريب ، اما انت فسيتسع دخلك هذا العام وتدخل فى صفقات تدر عليك ربحا خياليا .. تطالع هذا وأنت تعلم فى قرارة نفسك انك لست من مقاولى القطاع العام ولا القطاع الخاص ، وانك تعيش على معاش شهرى ثابت ، ورغم هذه السخافات فالناس لاتنثنى من تطبيق هذا الجدول كل يوم ، واعجب مافى الامر ان الذى ابتدع هذه الفكرة وظن ان اقدارنا متعلقة باوضاع الكواكب والنجوم هـــو أحد أقطاب علوم الفلك والرياضة ـ أعتقد أنه كان « كبلر » الذى حدد قانون دورة الارض حول الشمس ، الامر الذى غير مع اعمال « كوبرنيك » الخالدة عقائد الناس حتى فى انفسهم وفى قيمة الانسان ككائن حى سيد فى هذا الكون الفسيح .

وعقيدة المرء فى القضاء تجعل قارىء الحظ هذا يعتقد بطريقة خاطئة ان ماسيحدث له مقدر عليه فان كان حسنا فرح واستبشر وان كان سيئا حزن وتاثر .

●

دعك من هذا فهذا هين ولندخل فى عالم اكثر سخافة من عالم الحظ ونتحدث عن عالم « اهل الخطوة »

يجمعك مجلس من الاصدقاء ويروى لك احدهم وله فى الدولة مركز ممتاز كان يكون رئيسا لاحدى المؤسسات ، يروى لك حكاية عن صديق انت من المحبين له ، ويبدأ الحديث قائلا هل تعتقد ان فلانا كذاب ؟ الجواب من جميع الحـــاضرين لا لا وفلان هذا صديقك ، ولــه فى الدولة بدوره مركز ممتاز ، ويتطرق الى الحديث فيقول لك : روى لى هــذا الصديق المحترم انه منـــذ سنين كان فى أحد مراكز الوجه البحرى يسكن بحكم وظيفتـه منزلا من منازل الحكومة الفخمة التى كانت معدة للانجليز ، وقد زاره ساعة الافطار شيخ من « اهل الخطوة » ومعه اخرون ، وقد طلب صاحب الدار الى خادمه ان يعد لهم القهوة واذا بالخـــادم يطلب الى سيده الاذن له بالخروج لاحضار البن اللازم لعملها ، واذا بالشيخ يتمتم ويستاذن صاحب الدار فى ان يحصل لهم على هذا البن من القاهرة ، وفى لحظة يمـد الشـيخ يده وراء ظهره ويناولهم البن الذى سمح للخادم ان يقوم بعمل القهـــوة التى طلبها صاحب الدار

ولا تستطيع عند سماع هذه الحكاية رغم مافيها من سخف ان تكذب الراوى فله بين الحاضرين مركز ممتاز ، ولا ان تكذب صاحب الدار فله اليوم مركز لايقل عن مركز الراوى ، وينفض الاجتماع ليروى الحاضرون الحكاية ذاتهـــا بين الناس عشرات المرات ، ويروى السامعون منهم هذه الرواية مئـــات المرات ، وتصبح هذه الرواية مسالة يتناقلها الناس من سنة الى اخرى كما يتناقلون الحكاية المعروفة للشيخ سليم الطهطاوى الذى كان يصعد القطار دون تذكرة ، فلما يمر عليه الكمسارى يخرج يده من نافذة القطار ويناوله تذكرة عليها نفس الارقام المسلسلة ويروى الحكاية ذاتها عشرات الاصدقاء بل المدير العام للسكك الحديدية ، بل يروون عنه ان احد كبار الموظفين نسى خلال رحلة له فى الوجه القبلى عصاه فى مصر ، واذا بالشـــيخ الطهطاوى يمد يده وراء ظهره ويناوله العصا ، وهكذا اذا فتح المجـــال تسمع من الحاضرين حكايات شتى هذا ناول جده ساعته وذاك احضر له فى حلوان جاتوه من جروبى الى اخر ماتســـــمعه من سخافات وأكثرهم من علية القوم !

والمهم فى هذا كله ومانحن بصدده من نظرية القضاء والقدر ومعرفة المستقبل ، ان هذا الشيخ ـ الذى يعتبرونه من «أهل الخطوة » والذى يعتقدون « أن فيه شيئا لله » ـ انه يتطوع ويروى لك ما يخبئه القدر ويحدثك عن أشياء ستقع لك فى مستقبلك فى شىء من اليقين ، وهذا هو طريق الجهل ، ويتنافى مع ما نعرفه وما درسناه على منابر الجامعات وما هو مسطور فى أروع ما عرفناه من المؤلفات التى تتحدث عن نظريات الاحصاء والاحتمال بل والكم Quanta وهى الدراسات التى تقضى على فكرة امكان معرفة المستقبل ، والتى تحتم فكرة الاحتمال Probability فى كل وقائع العالم ، وكل ما سيجرى لنا من أحداث .

وتجمعك مجالس الاصدقاء مرة اخرى فيتحدث البعض عن تحضير الارواح : هذا حضروا له روح والده ويؤكد لك انه سمعه يخاطبه بصوته الذى يعرفه ، وهذه حضروا روح والدتها وسمعتها تتكلم واخبرتها عن مصوغ ضائع كانت الابنة لاتعرف مكانه فلما بحثت عنه وجدته فى المكان الذى عينته لها ... الى آخر ماهنالك من احاديث . وأنا شخصيا لا اعتقد فى حكاية واحدة من هذه مع اننى خالفت فى مقالى فى « المجلة » بعنوان « نشأة الحياة » رأى الماديين الذين ينكرون الروح ويرون أن المادة الحية لاتفترق عن المادة عديمة الحياة ، وخالفت بذلك رأى جهابذة العلماء المحدثين ومنهم « أوبران » Aubrin عضو الاكاديمية السوفيتية ، بمعنى أننى لا أنكر الروح ولكننى لا اعرفها ، انما أنكر مايتناقله الناس عنها - وفى السوربون سارت مدام « كيرى » مكتشفة الراديوم ردحا طويلا من حياتها وراء مايدعيه علماء الارواح ، وانتهت هذه السيدة الفاضلة بأن انكرت هذا العلم وعدلت عنه .

ولعل القارىء سمع بأمر هذه السيدة الانجليزية التى علمت بوفاة ابنها فى المانيا فى الحرب العالمية الثانية ، وظلت سنين طويلة تتردد على علماء الارواح ومحضريها فى بلادها انجلترا ، وصرفت فى سبيل ذلك مالا وفيرا ، وكانت معتقدة انها تسمعه يخاطبها وتخاطبه ، واذا بعد السنين يعود ابنها الى وطنه انجلترا وتعرف أنه لم يمت ، وأنه ظل يعالج فى مستشفيات المانيا كل هذه السنين ، وأنه فى فترة ما فقد عقله ثم استرده وشفى تماما ، ولما عاد اليها رفعت دعوى على محضرى الارواح الذين ضللوا بها .

●

وفى رأيى أن هذه السيدة وامثالها انما مرت بها أحلام يقظة لشدة ما اصابها من ايحاء ذاتى .

وفى امثال هذه الاجتماعات بين المعارف والاصدقاء يتحدثون عن السحر والسحرة ، ولكل من الجالسين حكاية وله تأثيره فى الحديث فتسمع عن المشايخ وعن الذى يسمونه « العمل » ، وكثيرا ماسمعت وأنا طفل أو مراهق ممن هم أكبر منى سنا حكاية «العمل» - هذا كان معمولا له عمل وذهب عقله فلما عثروا على « العمل » وأعدموه شفى وارتد اليه عقله ، وتلك كان معمولا لها عمل لكى لاتتزوج وظلت عانسا سنين طويلة ، فلما عثروا عليه واعدموه جاءها ابن الحلال ، وطالما سمعنا ونسمع هذه الاحاديث عما يسمونه الشيخ والشيخة والعمل والحجاب والتعويذة والبخور ، ومازالت بعض الفتيات ومنهن من يحملن مؤهلا متوسطا او عاليا يذهبن الى أماكن نائية فى الاحياء البلدية وفى شارع محمد على مثلا ، ويدخلن من شارع الى شارع ومن حارة الى حارة ومن عطفة ضيقة الى عطفة أضيق منها ، وفى منزل يكاد يكون متهدما يصعدن الدرج المتداعى « ويصل الركب الى « الشيخة » او قل الساحرة التى تطلق البخور وتتمتم بكلمات غير مفهومة ، ويمضين فى حضرتها ساعة او تزيد ، وتتقاضى منهن مبلغا أو يتقاضى الوسطاء من حولها هذا المبلغ متظاهرة هى بالرفض ، ويخرجن من عندها بورقة كبيرة لايقرأنها الا عندما يجتمعن فى منزل احداهن ، وقد يكون فى احد الاحياء الراقية ، وليكن جاردن ستى او الزمالك بعد ان يكن قد اشترين كل الاشياء اللازمة للجلسة التى سيعقدنها - اذكر من هذه الاشياء على سبيل المثال وحسب ماسمعت الكسبرة والفلفل والكمون بل والمسامير .

ويطلقون البخور وتقول احداهن :

« يا كمون يا كمون هاتو لغاية عندى مجنون »

الضمير هنا عن شاب كانت تود الزواج منه وهجرها

« ياقلفل يافلفل هاتو لغاية عندى يفتل »

« ياسيدى سالم - ياسيدى سالم - خليه يطلع لى على السلالم »

اما المسامير التى يضعونها بدورها فى النار وسط ابخرة كثيفة شكا منها الجيران فلكى يشعر ذلك الحبيب وكانه ينام عليها ، ويظل فى قلق الى ان يعود .

ولم تخل الجامعات واعرقها من حوادث السحر والسحرة ،وهذه السوربون حضر اليها منذ حوالى ٦٠ عاما ساحر من فيينا اشتهر فى انحاء العالم انه يستطيع ان يقوم بأعمال غريبة من اعمال السحر ومن بين هذه الاعمال انه يستطيع ان يؤثر عن بعد فى اللوح الفوتوغرافى ، فيرسم فيه بارادته وقوة بصره دائرة او مربعا كما يشاء ، واعدوا له مكانا فى احدى الغرف ،وظل اياما عدة يحاول النجاح فيما ادعاه الى أن كشفوا أمره ، ووجدوا أحد الاسلاك الرفيعة تمتد من السقف الى جهازه الفوتوغرافى .

هذه الحكاية رواها لى أحد الاساتذة الاعلام الذين تتلمذت عليهم ، ولعل فيها عبرة فان الرسم على اللوح الفوتوغرافى الذى حاوله هذا الساحر ، وقد قام به بنجاح « بكارل » العالم الذرى عندما اعلن سنة ١٨٩٧ على العالم أجمع فى نشرته الخالدة التى نشرها بالمجمع العلمى الفرنسى ان أملاح اليورانيوم الموضوعة فى زجاجة والتى تركها دون قصد داخل أحد أدراج معمله قد ارتسمت على عدد من الالواح الفوتوغرافية ، وكان هذا بدء اعظم كشف فى العصر الذى نعيش فيه ، ولم يكن « بكارل » ساحرا انما كان عالما فذا لا حظ مالم يلاحظه غيره ، وغير بعمله هذا تاريخ العلوم .

هذه هى مجالس السحر والشعوذة ، وذلكم هم المشايخ وأهل الخطوة عالجناها قدر مشاهدتنا لها وماسمعناه عنها ، ولم يبق لنا فى هذه المواضيع الغريبة الا قضية الاحلام ، وسمعنا عنها مشاهدات وأنا فيها رأى أرجئه لآخر المقال .

ولنترك هذا المجال الآن ولنستمع الى أحاديث العلماء المحدثين الذين أناروا لنا السبيل ، ووضعوا أساس الفكر لهذا الجيل ولنستمع الى أميل بورل Emile Borel (١) أستاذ « الاحتمال » La probabilité والى جوليا Julia فى تدريسه للميكانيكا وعلم الحركة ، ولندخل مع القارىء محراب العلوم لنرى ماذا يقول هؤلاء عن القضاء والقدر

---

(١) اميل بورل Emile Borel من جهابذة العلماء فى الرياضيات . كان وزيرا وهو من أساتذة السوربون ، كان يلقى لسنين عديدة دروسه المعروفة فى قوانين الاحتمال Probabilité وقد حضرت عددا منها فى حدود طاقتى وله كتب معروفة منها كتاب « الطغرة والباظ » Pile et Face ومنها كتاب «الصدفة» Le Hasard الطابع Felixalcan باريس ١٩٢٨ ، ولا أنصح بقراءته الا للمتخصصين ، وقد طبع عارفوه كتابا عنه من مئات الصفحات عددوا فيه أعماله العلمية

وفكرة التعيين أى الجبر كما جرى تسميتها Déterminisme كيف يتحدثون عن قانون الصدفة والنظام الاحصائى Statistique ولتستمع معى كما استمعت اليهم منذ أربعين عاما ، ولندخل معا مدرج « كوشى » Cauchy لتاخذك روعة العلوم وتأسرك عظمة الحقيقة .

ولا تظنن أنك ستتابع هذه العلوم فى سهولة اللهم الا اذا كنت متسلحا بقسط وافر من الرياضيات العالية لا فى مستوى الرياضة التى ياخذها المهندس فى كليات الهندسة بل التى انتهى من دراستها الطالب من كليات العلوم .

وليسمح لى القارىء قبل أن نستمع الى هؤلاء الجهابذة فى هذه العلوم الجديدة التى اسميها بحق علوم القرن العشرين الاحتمال والرياضة الاحصائية ، ان نرجع الآن خطوة الى الوراء فنتصفح معا لمحات من تاريخ العلوم لنصل الى مرحلة حاسمة جعلت العلماء يتتبعون اساليب جديدة فى العلم تنفى فكرة الجبر Déterminisme وتؤدى الى فكرة الكم Quanta والرياضة الاحصائية والاحتمال

ولا اود أن أطيل فى هذا التاريخ الذى انتهى بانتهاء القرن الماضى ، والواقع أنه بعدالجولات النظرية فى خلق علوم الهندسة على يد الاغريق ـ ومن بين فلاسفتهم من تعلم فى المدارس المصرية القديمة ـ جاء علم الطبيعة الذى ازدهر على أيدى الاوروبيين بتطبيقاته المعروفة فى القرن التاسع عشر فغذى علماء الغرب بما ينفع الناس فى حياتهم اليومية .

واستمر العالم فى تقدم حتى أنه فى أحلك عهود الانسانية حيث يشتغل الناس بأمر معاشهم الضرورى أو لقمة العيش كما نسميها كان هناك دائما فريق ينير شعلة المعرفة وينقلها من جيل الى جيل .

●

وبعد أن حكمت العلوم قوانين نيوتن المعروفة قرنين من الزمان سمحت لامثال « لاجرانج » Lagrange والذين أخذوا عنه و « لابلاس » Laplace و « فرنل » Fresnel وكوشى Cauchy والذين تتلمذوا عليهم بتوسيع فروع العلوم المختلفة والوصول الى تطبيقات غاية فى الروعة للميكانيكا النيوتونية والذين رغم جهودهم وذكائهم الخارق ظل التفسير الميكانيكى للكون غير مفهوم حتى أتى عهد جديد ، عهد النشاط الاشعاعى الذى تسبب بلا شك فى أن يتبع العلماء طريق الاحصاء والاحتمال لا الطريق الميكانيكى البحت ، بحيث لكى نفهم ظاهرة طبيعية معينة يلزمنا أن نتفهم عددا كبيرا من الظواهر المحكومة بقانون اسمه قانون الصدفة

حتى أن قانون الجاذبية لنيوتن الرائع فى تطبيقه السهل فى معرفته لم يصبح مفهوما فى القرن الذى نعيش فيه اذ كيف أن الجاذبية تنتقل من جسم الى آخر دون وسيط ينقلها وفى غير ما زمن ، الامر الذى تراءى للعلماء المحدثين أمثال اينشتاين أنه غير معقول والذى يصفه اميل بورل فى كتابه الصدفة أنه ممعن فى السخافة .

وهكذا فتحوا الباب على مصراعيه ليصلوا بسبب الكشف عن الراديوم كما قدمنا الى نظريات الاحتمال وقوانين الصدفة ، ولكى اقرب للقارىء هذا الامر وعلاقة الراديوم بالموضوع اذكر أننا نعرف مثلا أن فى الثانية الواحدة ستطرد نواة ذرة اليورانيوم مثلا ملايين من جسيماتها الى الخارج ، وأننا لنعرف العدد الذى سيطرد ولكننا لا نستطيع أبدا أن نعرف ماهى الجسيمات التى ستطرد للخارج ـ بالضبط كما أننا نعرف فى عاصمة معينة عدد الذين سيموتون هذا العام من معرفة سابقة لعدد من الاعوام ، ولكننا لا نستطيع أبدا ان نعرف بالذات من هم الذين سيموتون ، وهكذا عندما يتسع مدى تطبيق هذه النظريات والقوانين الجديدة فان علوم البيولوجيا والاجتماع كالعلوم النفسية وغيرها ستصبح مفهومة وتصبح اكثر فائدة .

●

والصدفة تتبع قانونا احصائيا فمثلا فى كل المسائل البسيطة والتى لم يجد لها العلم حلا الى اليوم تضع لها القوانين الجديدة الحلول ، مثال ذلك معرفة ما اذا كانت الحامل ستلد ذكرا ام أنثى فانه رغم أن حل هذه المسألة لا يحتمل الا حلين اثنين فانه من الواضح أنه فى حالة ولادة واحدة أو اثنتين لا نستطيع التأكد من أن يكون المولود ذكرا أم انثى ولكن فى حالة مولد الف طفل فاننا وان كنا لا نستطيع فى كل حالة على حدة ان نؤكد نوع المولود ، ولكننا نستطيع أن نؤكد أن فى مجموع الالف سيكون هناك ذكور وسيكون هناك اناث ، وأنه يغلب على الظن ان الفارق بين عدد هؤلاء وهؤلاء فى هذه المجموعة الكبيرة لن يكون كبيرا .

والفرق بين القانون الطبيعى والقانون الاحصائى أن الاخير لا يستطيع أن يعطينا نتيجة ظاهرة فى حالة معينة ولكنه يسمح أن يعطينا فكرة عامة كنتيجة لعدد كبير من الحالات ، ويقول « بورل » انك اذا ادعيت أمام مجموعة من الناس انك ستلقى بحجر وأنه سيظل معلقا فى الفضاء فلابد ان هذه المجموعة ستعرف ان هذا الحجر كان معلقا بخيط لم يره أحد ، بينما اذا ادعيت أمامهم انك ستلقى بزهر الطاولة عشرين مرة وستحصل فى كل مرة على عدد ٦ وعدد ٦ فانه لا شك أن هذه المجموعة من الاصدقاء ستدهش من جديد ، ولكن ثمة احتمال أنك تنجح فى الحصول على هذه النتيجة الغريبة ، ولعل مثال الساحر الذى قدمناه فى هذا المقال الذى حضر من فينا الى السوربون وفشل فى تجربته دليل على أن العلم حتى اليوم لا يعرف مايسميه بعض الناس « ما وراء الطبيعة » وهى كلمة أطلقها «ارسطو» أحد فلاسفة اليونان على اسم كتاب له كان ألفه من عدة مجلدات وذكر بعد مجلد الطبيعة عنوانا للمجلد الجديد « ما وراء الطبيعة » يقصد الكتاب التالى لكتابه فى الطبيعة ، ولم يقصد الكلمة بالمعنى الخاطىء الذى يتداوله الناس .

هكذا دخلت العلوم الجديدة التى حلت محل القديم ولنعد الآن الى هؤلاء الجهابذة أمثال بورل فى نظريات الاحتمال والى جوليا Julia فى علوم الحركة واذا بكل منهما يملا السبورة بالرموز الرياضية فى ثوان. ولالخص للقارىء الاساس فى هذه العلوم : ذلك أنه اذا أعطينا حالة العالم فى لحظة معينة فان حالته فى اللحظة التى تليها أصبحت معينة ـ هذا هو الخطا القديم والميكانيكا الكلاسيكية ـ أما الجديد فهو أنه اذا اعطينا حالة العالم فى لحظة معينة فان حالته فى اللحظة التى

تليها تتبع الحالة (ا) او الحالة (ب) والعلم لايمكنه الا ان يقدر احتمال الحالة الاولى واحتمال الحالة الثانية ، ولنستمع الآن الى « بورل » وهو يدرس قانون الاحتمال المبنى على حالات من الاحصاء Statistiques فى مثاله البديع الخاص « بالطفراء والياظ » فيقول انك اذا قذفت بعملة فى الهواء وجعلت تسجل على ورقة الطفراء وتسجل الياظ ولعبت عشر مرات فقط فان فرصة أن تحصل على طفراء ٩ مرات وعلى ياظ مرة واحدة جائزة كذلك اذا لعبت مائة مرة فقد تحصل على ٩٠ للطفراء و١٠ للياظ وانكان جواز ذلكاقل هذه المرة اما اذا لعبت ألف مرة فجواز حصولك على تسعمائة ومائة يصبح اقل من المرة السابقة ، بحيث اذا افترضنا اننا قذفنا بهذه العملة مليون مرة أو الف مليون فانه يتحتم بالقوانين الرياضية أن تقترب جدا عدد مرات الطفراء من عدد مرات الياظ وهكذا ، وهو يورد لك البرهان الرياضى الذى يجعل هذه الفكرة صحيحة .

ولا نطيل على القارىء فى شرح هذه العلوم الواسعة والعويصة ولكنى أذكر له أن نظريات الاحتمال والحساب الاحصائى لها فروع كثيرة فى حياتنا اليومية حتى أن شركات التأمين على الحياة تعتمد عليها اعتمادا كليا وتحسب أنه يمكنها أن تعطى المساهمين ارباحهم رغم العدد العديد من المؤمن عليهم .

●

ولوانك تابعت القوانين الرياضية لهذه العلوم وتجولت كما يتجول جهابذة العلوم فيها لادركت انك لو تركت عددا كبيرا من الاطفال وليكن ثلاثين مثلا يكتبون كل يوم ٨ ساعات على ٣٠ آلة كاتبة معدة بالحروف العربية ، وفرضنا ان هؤلاء الاطفال لا يعرفون اللغة العربية انما ظلت اصابعهم تضغط على احرف هذه الآلات خبط عشواء ، ولو فرضنا ان امرا مستحيلا وهو هؤلاء عاشوا على هذا النحو مائة عام ، وأتى مراقب ليفرز الخطوط التى كتبوها فانه لا شك ان هذا المراقب سيجد بين ماكتبوه قصيدة أبى العلاء المعرى المعروفة والرائعة لتى حفظناها عن ظهر قلب ونحن فى صفوف المدارس الثانوية والتى مطلعها :

غير مجد فى ملتى واعتقادى
نوح باك ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النعى اذا قيس
بصوت البشير فى كل ناد
صاح هذه قبورنا تملأ الرحب
فاين القبور من عهد عاد
خفف الوطء ما أظن أديم الا
ض الا من هذه الاجساد

ولا اقصد أنه يعثر على البيت الاول وانما قد يعثر مع طول الزمن ومع زمن لا نهائى على كل القصيدة .

هذا هو المقصود بنظريات الاحتمال

على ان هذاالمثال ليس لى فضل فيه وانما الفضل فى هذه الروعة هو لعالمين جليلين من العلماء المعاصرين فقد ذكر السير « جينز » فى كتابه الذى قام بترجمته الى اللغة العربية تحت عنوان « النجوم فى مسالكها » الاستاذ الدكتور عبد السلام الكردانى وكيل وزارة المعارف السابق أنه لو افترضنا ان ستة من القردة اجلسناها على ست آلات كاتبة وظلت تكتب طول الحياة لوجدنا بين ماخطته كل اشعار شكسبير .

كذلك ذكر العالم الكبير « بورل » الرياضى المعروف الذى ذكرناه ، فى كتابه « الصدفة » انه لو فرضنا ان عددا من القردة اغتصبت من مخزن مهمل عددا من الآلات الكاتبة القديمة وظلت تكتب اجيالا لوجدنا فى كتاباتها كل ماهو محفوظ فى المكتبة الوطنية بباريز .

●

هذه خلاصة لهذه العلوم الحديثة على العالم ونعود الآن الى المشايخ وأهل الخطوة والسحر والسحرة فقد وعدت فى اول المقال ان أتكلم عن الاحلام ، والواقع انه يجب فى هذا الباب ألا نكذب كل ما نسمعه ونفرق بين الماضى والحاضر والمستقبل – أما الماضى فقد يكون صورة لما تأثر به الشخص فى حياته وأما المستقبل فهذا هراء ، ولا افهمه ولا يمكن تطبيق قوانين الاحتمال السابقة عليه اما الحاضر فلنا فيه رأى اذكره فيما يلى :

حدث أن رأت سيدة – لا يتطرق الى روايتها شك وهى نائمة – حلما أفزعها اذ رأت أن بمنزل حميها فى شارع بشبرا طالبا حاول الانتحار وأنه قد حضر لهذا المنزل بوليس النجدة وكذا الاسعاف وكان ذلك الساعة ١٢ مساء .

وفى الصباح حضر والد زوجها الى منزلها فى الزمالك فى زيارة ودق جرس الباب ، ولما دخل ذكر لها ان ليلة أمس كانت بالنسبة له ليلة ليلاء ، فقد انتحر جاره الطالب واستدعوا فى المنزل كلا من بوليس النجدة والاسعاف ، وذكر أن الحادث وقع الساعة ١٢ تماما هنا قد يستطيع العلم تفسير ذلك الحادث دون الخروج على نظريات الكم او الاحتمال والصدفة، اذ أن ساعة وقوع الحادث انتقلت بدورها كما تنتقل الامواج اللاسلكية من محطة ارسال التليفزيون الى كل أرجاء العالم ، وقد وصلت هذه الامواج الى هذه السيدة فايقظتها .

قد لا تكون هذه اذن خرافة كالخرافات التى ذكرناها وقد تتفق مع العلوم ولا تخرج عنها .

أما الجبر او التعيين ، أما السحر ، أما الشعوذة ، الحجاب ، الشيخة ، أما اهل الخطوة فانا لا نعرفهم واود أن يقتنع القارىء بما أدلينا به من آراء فى شأنهم ويأخذ بأسباب العلوم الحديثة ولعل القارىء يفرق معنا بين ماهو معقول وبين ماعداه من باب الخرافة ولعله أفاد مما سردناه بعالم الصدفة والاحتمال وبهذه العلوم الحديثة .

نهاية السباق

قصة قصيرة
بقلم احمد هاشم الشريف

كان قطار الصعيد يخترق الظلام بعناد فى طريقه الى مدينة أسوان ..

صدره يضطرب بأنفاس مكتومة لأن التحدى انقلب فى داخله الى غضب أهوج ، قلبه يدق بسرعة فتختلج العجلات فوق القضبان ، ويصل الصفير بين الحين والآخر رفيعا ممتدا كصراخ المشرف على الهاوية قبل أن يخنقه الصمت الأخرس .

وجلست (لوسى) فى عربة الخبراء الروس المسافرين للعمل بمشروع السد العالى ، وحيدة فى ديوان أغلقت بابه ، وبدت بشعرها الاصفر اللامع تحت ضوء المصباح الكهربائى المثبت فى السقف ، وعينيها الزرقاوين اللتين استقرتا على النافذة باصرار ، تنصت لكل حركة تحدث فى الخارج ، وتتصور نفسها وقد انفصلت عن عالمها الخاص ، وتنبه التفكير وتحفزت الحواس ، لتتابع بدقة السباق المتواصل بين القطار والليل .

وتوالت طرقات خفيفة على باب الديوان ، ولكنها لم تشعر بها ولم تتحول عن استغراقها فى متابعة السباق . كان هناك من يريد الدخول ، ربما لأمر هام ، ويعلم أنها فى حالة نفسية سيئة ، ولذلك يخشى أن يطرق الباب بقوة ، ويود ألا يزعجها بدخوله المفاجىء .

ظلت عيناها مستقرتين بنفس الاصرار على النافذة . وتبينت جبلا داكن اللون يتراجع بقوة ، مذعورا ، كان هناك من يلهب ظهره بسوط لا يرحم ، يكاد يلامس القطار ويندمج فيه ، طلبا للاحتماء والنجدة حتى خشيت ان يتحقق ذلك بالفعل ، فيجرف القطار وتقع الكارثة .

وعندما اغمضت عينيها بعد ذلك ، هربا من مثل هذه الخواطر ، قدرت مدى المجهود الذى يبذله القطار والسرعة الفائقة التى ينطلق بها دون توقف ليصلّ الى مدينة أسوان فى الصباح .

واخذ ضوء المصباح يرتعش فوق شعرها الاصفر ويتكسر عند أقل حركة منها بتأثير هزات القطار ، ورغم ذلك لم تشعر بخوف من الأصوات التى تأتيها من الخارج وهى وحيدة كما لم تخف نفس الاصوات

وهى مجتمعة مع الباقين فى عربة الاكل عنـــد تناول العشاء ، كانت تحس بالفة مع هـــذه الاصوات تحس بأنها ارتدت طفلة غريرة ، ويمتلىء قلبها بحنين غامض ولهفة مجهولة لمدينة لينينجراد ومنزلهم القريب من نهر النيفا ، فتبدأ فى محاولة البحث عن سر هـــذا كله ، وتخونها الذاكرة ، ويعذبها النسيان ، تماما كما حدث طوال الاسبوع الماضى ، فى القاهرة .

كانت تحس بألم الانسان الذى فقد شيئا هاما ، وبدلا من ان ينسى المكان كما يحدث فى العـــادة ، نسى الشىء المفقود ، وكان هذا هو مبعث عذابها . وعندما اغمضت عينيها تخيلت نفسها قاطرة انفصلت عنهـــا عرباتها ، فاندفعت بقوة انفرادها وعذاب وحدتها الى الهاوية ، فريسة سهلة للصمت الاخرس .

وفتحت عينيها من جديد لتهرب من هذه التخيلات ، وسمعت الطرقات الخفيفـــة تتوالى على باب الديوان ، ويبدو أن الطارق يئس من اجابتهـــا فدفع الباب ودخل ، كان هو (ساشا) زميلها فى العمـــل ، المتخصص فى علم طبقات الارض ، ولكن كم يبدو غريبا عنها بمنظره الذى تراه الآن .

وردت تحيته فى فتور ، ثم تحولت عنه بنظراتها الى النافذة ، لتستقر عليها وتتمكن من متابعة السباق، ومع ذلك جاء اليها صوته متثاقلا ، كلماته متباعـــدة بعضها عن بعض كان كل واحدة تنفر من الأخرى ..
ـ أراك أحسن حالا من الفترة التى قضيتهـــا فى القاهرة .. أرى صحتك جيدة .

وأبطأت لوسى فى الاجابة ، كانت لا تألف شخصا يتحدث اليها بهذه الطريقة المتكاسلة ، ولو ربطتها به أقوى الصلات ، وبدا لها بملابسه المرتبة الانيقة انسانا غريبا عنها بعيدا عن الصورة التى تعرفها عنه .

وكانت مهيأة لتقول شيئا خطيرا ، كلماته كالصخرة المنحدرة من قمة جبل ، تجرف فى طريقها كل ما هو ثابت مستقر ، صوته يطغى على صوت القطار الغاضب ، ويبدد الظلام الكئيب . ويضع حدا للسباق المتواصـــل الذى يزداد عنفا وضراوة ، لكنها تراجعت عن ذلك فى اللحظات الاخيرة ، احست فجـــأة بكيانها المعذب ، بحاضرها المنفصل عن ماضيها بغربتها الموحشة ، بكل ذلك يتجمع فى حلقها دفعة واحدة ، ويمنعهـــا من الكلام .. واخيرا استطاعت ان تنطق بصعوبة :

ـ نعم .. صحتى جيدة .

وعاد يتحدث مرة اخرى بنفس الطريقة :

ـ لقد انتظرنا فى القاهرة اسبوعا كاملا .. والآن سنبدأ العمل بعد ساعات .. قالوا لى سنبدأ العمـــل بعد ساعات فى أسوان ..

وكان فى استطاعتها ان تقول له انه غريب عنها ، وان القاهرة مدينة مملة تكاد تشـــبه المتاحف ، وان أسوان بالنسبة لها لغز فى حاجة الى تفسير ، ولكنه لن يصدق ذلك ، لا احد يصدق ذلك ، عندما يسمع مثل هذا الكلام يضحك من غرابة أفكارها ويقول فى نفسه : « انها تهذى » .

وبدأ هو يمل صمتها ويستاء من انصرافها عنه ، ويحس بسخافة ما يدور بينهما من حديث فتعلل بأنه نسى شيئا ثم انسحب فى هدوء .

وعادت لوسى الى وحدتها ، تتابع السباق وتنصت لاضطراب أنفاس القطار وسرعة دقات قلبه ، وتراقب الجبل وهو يتراجع مذعورا تحت ضربات السوط ..

عندما كنت فى القاهرة كان الناس يتطلعون اليك بطريقة غريبة ، من الصعب أن تطلبى منهم الكف عـــن ذلك ، ومن المحال أن تتجاهلى نظراتهم وهى تلمـــع بالفضول ، ولكنك احسست بمدى الفارق بين ماتريته هنا وما يحدث فى مدينة لينينجراد ، وبالتحديد طريق نيفسكى ، حيث ينطلق الناس الى اعمالهم دون تراخ ، معاطفهم الثقيلة تحول دون تسرب اهتمامهم الى خارج انفسهم ، وربما انت الاخـــرى كنت تسيرين بنفس الطريقة دون أن تهتمى بشىء ، تفكيرك كان محصـــورا فيما أنت مقبلة عليه من عمل ، حتى صار العمل جزءا من كيانك ، يتوقف القلب عن النبض ويختل نظام بقية الاعضاء ، اذا ما انفصل عنك . ويالك من طفلة غريرة ،

الم تبك عندما علمت باقتراب موعد سفرك الى القاهرة، مع أن السفر كان من البداية بمحض اختيارك ؟.

وبعد انقضاء ثلاثة أيام فى القاهرة تنتظرين موعد بدء العمل ، كان الاحساس بالغربة قد استولى عليك ، ولم تعد الاهرامات والمتاحف وبقية الاثار القديمة تغريك بمعاودة زيارتها من جديد ، وبدأت تنكرين الصورة التى تطل عليك وفى عينيها ضياع ، عندما تقفين امام المرآة المجاورة للباب ، قبل الخروج ، أو تتأملين المعروضات التى تزحم واجهة المحلات ، بطريقة تكاد تكتم الانفاس .
وعاد الطرق الخفيف يتوالى على باب الديوان .

فى اليوم الرابع رحت تقطعين الوقت بالعزف على البيانو ، وأعادت اليك الجدران صدى الصوت فى برود قاتل ، انتجاهل والانصراف خير منه ، فتأكدت بدليل لا يقبل الانكار ، انك غريبة ، وحيدة ، معذبة .

وتوقف الطارق عن محاولاته ، واقلع نهائيا عن ذلك كأنه اقتنع أخيرا بعبث هذه المحاولات . وظلت لوسى تحدق فى النافذة بنفس الاصرار كأنها تخشى ، ان هى توانت لحظة ، ان تسقط بين القضبان وتسحقها عجلات القطار ، كانت تحدق باشفاق فى الجبل المتراجع المذعور .

فى الايام التالية قضيت النهار فى انتظار بدء العمل ، متلهفة على سماع اى اخبار وفى الليل تتوارين خلف الأبواب والجدران ، وعندما حلمت انك ستموتين مخنوقة تحت الاغطية دون أن يشعر أحد بك ، حتى لو تعفنت جثتك ، استيقظت فزعة وقد استبد بك خوف كالجنون ، ولم يعد فى امكانك أن تفكرى فى الحلم الغريب ، أو تتحركى للهروب .

وفى الصباح أسرعت الى ساشا ، رغم شعورك بأنه غريب عنك ، لا تربطك به أوهى الصلات ، وطلبت منه فى كلمات أشبه بالضراعة أن يقضى الوقت معك ، ليحكم على مدى براعتك فى العزف .

ولبى الدعوة ، ولكنه بدا لها بملابسه الانيقة ، صورة مرسومة بريشة احد أدعياء الفن نسى ملامح صاحب الصورة وحاول تزويقها بألوان صارخة فبدت لوحة لا حياة فيها ، لو ردوا اليها الروح وسألوها عن رغبتها لنطق لسانها بالموت من جديد . وآلمها أن تراه على هذه الصورة ، وزادها انكارا للانسانة التى تطل عليها وقد تحول الضياع فى عينيها الى فزع مكتوم ، عندما تقف أمام المرآة المجاورة للباب ، تضاعف المها عندما تصورت انه جاء مجبرا لا مختارا وبدافع المجاملة قبل كل شىء .

وبدا الفجر يطرق زجاج النافذة بأشعته الهادئة ، ولاح لها الجبل ثابتا شامخا لا أثر فى حركته للذعر ، ولكن لونه ظل داكنا وأبى أن ينصت لتوسلات الفجر ، وتباعدت دقات قلب القطار بعد أن أنهكه السباق ولكن اصراره على التحدى ظل كما هو .

لم تشعر بأنها نامت بالفعل وهى جالسة فى مكانها مغمضة العينين تنصت للاصوات المألوفة ، ولكنها تنبهت فجأة لتجد النور يغمر الدنيا ويتدفق فى كل مكان . ولم يعد فى امكان ضوء المصباح أن يرتعش فوق شعرها الاصفر ويتكسر مع هزات القطار ، الذى راح ينقل خطواته باطمئنان ، وهو يردد لحنا مألوفا بطىء الايقاع ، فلم تعد هناك هاوية يخشى التردى فيها ، ولذلك أقلع عن الصفير ، وبدا لها الجبل تحت ضوء الشمس أكثر بعدا مما تصورت فى الليل ، وظهرت نتوءاته تمتد اليها معتذرة عن الحالة التى تسببت فيها وتنبهت الى لون الجبل ، لقد اصطبغ كله بلون يميل الى الاحمرار .

وبمرور الوقت تزايد اللون الاحمر ، واستحوذ على اهتمامها . لو كان زميلها « ساشا » معها الآن ، لتطوع مفسرا لها كل ما تراه ، بصفته متخصصا فى علم طبقات الارض ، بأن هذه التربة غنية بالحديد ، وربما استطاع ان يحدد نسبة وجوده على وجه التقريب .

وتحولت عن النافذة وهى تحس براحة لهذا التفكير ، أخيرا بدأ عقلها يعمل كما لو كانت واقعة تحت تأثير مخدر ، ثم افاقت منه ، لتجد قلبها ينبض برغبة مجهولة تدعوها الى النشاط والحركة . لم تعد نظراتها تتشبث بالنافذة فى اصرار وتخشى الانهيار تحت العجلات لو أنها توانت فى ذلك لحظة .

.. وفوجئت بزميلها « ساشا » يقف أمامها مرتديا ملابس العمل وهو يتأملها ، شعرها الاصفر المستقر تحت ضوء المصباح وعيناها الزرقاوان وقد تحررتا من التخدير ، وأطلت منهما حيويتها التى احست بهـا تتحرك ، ربما لاحظ ذلك ، بعد ما عاناه من صمتها ، فاصابته الدهشة ولم يفاجأ بعد ذلك عنـدما نهضت وهى ترد تحيته وتبتسم :

ـ صباح الخير ..

كانت تحس بفرحة وهى ترى « ساشا » بنفس الصورة التى عرفتها عنه ، وتسمع صوت القطـار يأتيها بطيئا فتزداد معه شعورا بالالفة .

كنت طفلة شفافة الجسم ، ولهذا كان ضـوء النهار ينفذ الى قلبك ويغمره حتى الحـافة ، وانت تسيرين مع « ساشا » فى طريق نيفسكى الى العمل .. بنفس هذه الملابس التى يرتديها الآن ، وصوت المصنع المجاور للمنزل عند نهر النيفا يدق بايقاع بطىء حتى اعتدت على سماعه ..

وسارا الى النافذة ، وأنعشهما الهـواء عنـدما فتحاها ، هواء الصباح ، ومر القطار على منجم كبير ، وتوقعت أن يهتف « ساشا » فى فرحة :

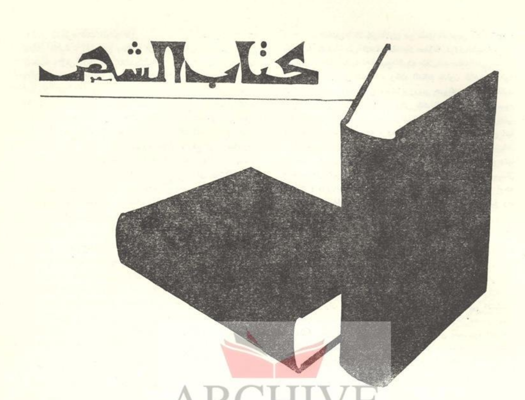
ـ منجم حديد .. منجم حديد ..

وضحكت بصوت عال عندما تحقق بالفعل ما توقعته ..

وفجأة احست بتيار جارف ، برغبة مجهـولة تتفجر فى داخلها وتتكشف عن ضوء باهر وخيل اليها انها تعى الماضى ، ماضيها ، وتذكره بكل تفاصيله ..







الواقعيّة فى الفن

بقلم سدنى فنكلشتين
ترجمة إبراهيم فتحى

REALISM IN ART

by : Sidney Finkelstein

يحدد الكاتب موضوعه منذ البداية بانه العلاقة بين الجمال الفنى والحياة الواقعية فى الفنون التشكيلية ، وهو يتناول تلك العلاقة بالتتبع التاريخى ، والتحليل الذى يجمـــع الى الوعى النقدى خبرة التذوق . والواقعية عنده تتخلص من السطحية وضيق الأفق اللذين يصيبان بعض دعاتها ، فهو لا يقيم تطابقا وهميا بين الفن والايديولوجية ، فالمجالان مختلفـان رغم تبـادل التأثير بينهما ، وللفن نوعيته ومشكلاته الخاصة ، وهو بعدذلك لا يخلط بين الواقعية فى الفن والمادية الفلسفية كما ينزلق بعض الذين لا يعرفون هذه ولا تلك ، فالعلاقة بين الذات والموضوع فى الخلق الفنى تطرح مشكلات تختلف عن مشـكلات نظرية المعرفة وليست مجرد تكرار لها .

والمؤلف لا يتفق من الناحية الأخرى مع الفنانين الذين يغفلون أن الانسان هو المادة الجوهرية لكل فن عظيم ، ويغلقون الأبواب أمام كل مشاركة فى الانفعال ، ويذهبون الى أن فنهم التجريدى ليس الا اصطلاحات خاصة بمنطق اللون والمساحة ، ويرفضون نداء كل ما هو حسى ، وما يتوهج بالاشـتهاء ، ويتوثب بحركة الحياة ، ولكنهم يستجيبون لاعتبارات النسب والمقاييس وايقاعات الخطوط العارية ، وهو يعتبر ذلك الاتجاه فقيرا فى انسانيته ، وفى تعبيره عن الجمال .

والمؤلف يرتحل الى الماضى لكى يثبت دعواه القائلة بأن الواقعية كانت قوة دافعة فى تطور الفن ، وواقعيته ليست قالبا جامدا من المفهومات المتحجرة ، فهى تختلف من عصر الى عصر ، وتتـــأثر

بمقدار سيطرة ذلك العصر على الواقع وبمدى تحسس الانسان لأعماق ذاتيته ، ومن بين وظائفها أن تقـدم ومضات من الوعى بالحياة ، ومن الاحساس بالانتمـاء الانسانى تختلف فى طابعها وملامحها ، وتلك الواقعية لا تنفصل عن الجمال ، فالمقدرة الخاصة للفن فى الاستثارة وتعميق الوعى تسـتمد وجودها من الحس الجمالى ، وذلك الحس الجمالى ليس شيئا ثابتا ساكنا ، أو كمية محددة ، فتاريخ الفن يشير الى أن مفهومات الجمال قد لحقها الكثير من التغير مع تطور الحياة ومع اكتشاف الناس لما فى العالم من ثراء ، ومع نفاذهم الى مستويات أعمق وأرفع يوما بعد يوم، فكل خطوة فى تقدم الواقعية كانت فتحا لمناطق جمالية جديدة ، والجمال هنا لا يثير الاستمتاع الحسى وحده ، بل يهب أسـمى درجة من درجات الفرحة بتحقيق الذات كلهـا يمكن أن يهبها الانسان لنفسه ، فهو يحرر الفنان والمتذوق من حدود « الأنا » ، وعن طريق استهوائه السحرى يدمجهما فى كيان جديد أعيد فيه بناء العالم .

فنحن لسنا ازاء جمال خالص تتحقق أبعاده الهندسية ، وأنغام ألوانه فى منفى بعيد ، انقطعت الصلة بينه وبين الحياةالاجتماعية، فالعمل الفنى ينتجه الفرد الفنان ولكن الفن ككل جزء من الحياة الاجتماعية فهو فى جانب من جوانبه يعتمد على العمل الحاذق الذى يبلغ درجة عالية من الحذق ، دون أن يصبح حذقا حرفيا فهو لا يهدف الى اشباع احتياجات الحياة الانسانية المباشرة ، لذلك فلابد من أن نمر سريعا مع المؤلف لنرى العلاقة بين العمل الانسانى والجمال .

●

فالعمل شرط يفترضه الوجود الانسانى ، وهو عملية خلاقة تهدف الى تحويل الطبيعة وتحويل الانسان أيضا ، فالعمل يفرض علـى الطبيعـة أن تتـكيف وفقـا لما يسـتهدفه الانسان الذى يعرف قوانين الطبيعة وهو ينمى مقدرات الانسان ، ويخرجها من كمونها الى الواقع ، وينمى الحواس نفسها ، فان تشكيل الحواس بطابعها الانسانى الخاص أثر من آثار العمل ، فهـذه الحواس ليست مجرد ثقوب فى الجسم يتدفق منها الاحساس ، بل هى نتاج لتأثير الطبيعة فى الجسم كما هى نتاج لتـأثير الجسم فى الطبيعة ، فلابد من اشتراك العيون والاذان والجلد والايدى فى لمس أشياء العالم الخارجى والتعامل معها واعادة تشكيلها ، وكلما ازدادت معرفتنا وازداد اشـتباكنا بالواقع ازدادت مقدرتنا على الرؤية ، وتحررت حواسنا من املاء الحاجة البيولوجية ،وتفتحت على المستوى الانسانى ، وأصبحت حواس انسـانية فى وجود انسانى ، وخلال هذه العملية وصل الانسان الى استخدام الكلمات والأصوات الموسـيقية والصور ، وكلها تعكس العالم الخارجى ، بدرجة من الدرجات ، وهذه الانعكاسات ، فى حالة الصورة مثلا ليست مجرد ظل القاه الواقع ، أو محاكاة غير متعمدة . انها خلق انسانى يجسد فى شكل ملموس درجة ادراك الانسان للطبيعة، ودرجة احساسه بها ، فالصورة وسيلة لان يقتطع الانسـان بالفكر والخيال جزءا من الطبيعة يلم به ويحس بالتآلف معه أكثر من بقية الأجزاء ، وهذا الجزء الذى امتلكه يستطيع أن يكون واسطة للاتصال بينه وبين الآخرين ، ويصبح رصيدا اجتماعيا ، فيدفع الحواس الى مزيد من الرهافة ، ويزيد من ثقافتها وينقلها درجة فى اتجاه تحويلها الى حواس انسانية. وعند الانسان البدائى اتخذ الفن أحد شكلين : الشكل الأول هو شكل الطقوس السـحرية والدينية القائمة على الاعتقـاد بأن محاكاة قوى الطبيعة تعطى الانسان سلطانا عليها ، فوضع الميت مثلا عند دفنه على هيئة الوليد يساعد على البعث ، وطلاء العظام باللون الأحمر ، لون الدم ، يستدعى الحياة من جديد ، ورسم حيوانات الصيدوتقليد حركاتها يجعل الصيد وفيرا ، والى تلك الفكرة ترجع رسـوم الكهوف عند الانسان البدائى . والشكل الثانى هو الشكل النفعى فى خلق الأدوات والأسلحة ، فجمال أدوات الفخار يرجع الى أنها جزء أخذناه من الطبيعة وحولناه الى صورة من صور النشاط الانسانى أو الى شىء يتبلور فيه الفكر الانسانى ، فكل جزء منها شكله الفكر تلبية لاحتياجات الانسان ، وهنا يأتى دور الخيـال الخلاق ، دور الوعى بامكانيات « الخامة » ، وما تعد به من أوجه مختلفة ، والتقاء هذه الامكانيات بأوضاع الحيـاة الانسانية وما ينشأ عنها من متطلبات ، وهكذا تدب الروح فى المادة الميتة .

وقد يبدو الشكل السحرى بعيدا عن العمل الانسانى ، ولكننا اذا أخذنا صورة الغزلان المرسومة فى الكهوف مثـلا ، لوجدناها وسيلةتمكن الانسان من تحليل أشكال حيوانات الصيد ، والالمام بطبيعتها ، والوصول الى درجة عالية من فهمها ، وان مصـدر ما فى هذه الأشكال من جمال هو تعبيرها عن اختراق بصرالانسان لما فى الحيوان من غنى تلتقطه الحـواس ، غنى فى التناسق الجسدى وأوضاع الحركة ، وتدفق الحيوية . وان مصدر المتعة الجمالية التى تخلفها هذه الأشكال يرجع الى نشـوة الحواس بيقظتها ، واكتشاف الحقيقة التى تغير من طريقة ممارسة الحياة، والشعور بان قامة الانسان ترتفع بالقياس الى عاله .

وفى الأدوات الفخارية تعلمت الانسانية جمال الخطوط المنحنية، وفكرة التماثل والاتزان والتناسب .

واذا سلمنا أن المشكلة المحورية فى الفن هى مشكلة مادته ، فقد يبدو أن تلك المادة فى حالة الفخار هى الطين ، ولكن الطين ليس الا أداة أوخامة ، فالمادة الحقيقية للفن هى الكائن الانسانى ، فلكى نفهم أعمال الفن البدائى يجب ألا ننظر اليها باعتبارها أشياء فوق رف من رفوف المتاحف ، بل باعتبارها جزءا من الحياة الانسانية الواقعية ، وامتدادا لجسم الانسان وعقله ووجـدانه . فالفن البدائى يقدم الينا مادته الأساسية ، الانسان ، وهو يقذف بنفسه الى العالم المحيط به ، بادئا فى تغييره ، ومن خلال ذلك يتعرف الى أعماق ذاته الانسانية وما تحفل به من امكانيات .

●

والفن بحكم مادته يمس فينا وترا حساسا ، ويحرك الشعور بالقرابة الانسانية والمشاركة فى مواجهة الحياة ، وهو يجسـد الحياة الانفعالية التى تتدفق بين جوانحنا جميعـا والتى تبدأ بشعور الانسان بنموه وتطوره ، وانتصاره على مايعترض سبيله.

وكان من المستحيل أن تجد المادة الانسانية فى الفن البـدائى تحققا مكتملا ، فالعالم يلتحف بالغموض ، والاشـجار والأرض والشمس والرياح تنتمى الى عالم فوق العالم الانسانى ، وتضم قوى غيبية ، وكان لابد للخطوات الاولى أن تتجه نحو محاولة السيطرة على بعض مواد الطبيعة من جانب ونحو فرض ((التشبيه الانسانى Anthropomorphism على كل قوى الطبيعة لكى تدخل

المادة الانسانية المجال الفنى من أوسع أبوابه ، تدخله باعتبارها ذاتا وموضوعا فى الوقت نفسه ، ونحن نرى ذلك فى فن النحت المصرى القديم وفى رسوم المقابر العينية والنحت عند الاغريق ..

ولا تنحصر فاعلية الفن البدائى فى أنه كان فنا نفعيا أو فنا له « شكل وظيفى » اذا استخدمنا العبارة المفضلة عند الفنانين التجريديين المعاصرين الذين جعلوا من « المادة » مثل الزجاج والحجر والخشب والمعدن والطلاء والقماش وثنا معبودا . ونحن هنا نتساءل أية وظيفة ؟ وظيفة اغناء الوعى والشعور كما كان الحال مع الفن البدائى القديم الذى كانت السيطرة فيه على المادة الخام جزءا ضروريا لتحقيق الحرية وانسانية الانسان رغم المستوى الانتاجى والفكرى المتخلف فى تلك الايام ، ام وظيفة زخرفية قد تقتصر على تجميع قطع الاثاث كما هو الحال مع التجريديين الذين يقذفون بالانسان بعيدا ؟

●

وعلى أية حال فنحن نشهد اليوم فى صفوف الفنانين ايمانا بالاسطورة والسحر والعودة الى البدائى وخاصة عند السرياليين والرمزيين ، وهم يجدون المون فى نظريات التحليل النفسى عن اللاوعى الجمعى وعن اللاوعى عند الجنس البشرى ، وهى نظريات تكتشف فى الذهن نمطا واحدا خالدا لا يتغير يستمد نشأته من نواحى القصور عند البدائيين باعتبارها سمات جوهرية تنبع من طبيعة الانسان . وهذا الفن السريالى بكل أحلامه أو كوابيسه ورموزها وبالخليط الذى يقدمه من الانسان والطبيعة هو نقيض الفن البدائى الذى يتخذه وسيلة لتبرير وجوده ، فالفن البدائى كان فنا يبسط جناحيه على المجتمع ، أما البدائيون المعاصرون ففنهم يتشابه بالوحدة والرعب ولا يرى فى العالم الا الأسرار والاضطراب ، وكان الفن البدائى أداة للاكتشاف والارتياد ، أما البدائية الحديثة فهى تتاجر بالاقنعة والسراديب المظلمة .

والاكتشاف هنا يختلف عن الاكتشاف العلمى ، فهو لا يمس مفهومات ومقولات بل صورا محسوسة ، تنبع قوتها من الايحاء بالاتجاه ومن الايماء الى ما يستقر فى الاعماق ، ومن المقدرة على تحريك الانفعالات .

●

وينتقل المؤلف من الفن فى المجتمع البدائى الى عصر العبيد ، فكما ظهر الانقسام بين الذين ينتجون ويعملون ، والذين لاينتجون ويستهلكون ، ظهر الانقسام كذلك بين العمل والاستمتاع .

وانعكس عن ذلك الوضع نظام فكرى تقف فيه الحياة الواقعية على رأسها ، ففى مصر القديمة مثلا نجد الآلهة وأرواح الموتى الذين ارسوا أسس المجتمع تمارس سلطانا كبيرا على الأحياء ، ويتحول الملك الى اله خالد ، وتقام له الاهرام مقابر ترتفع فيها تماثيله ، فلها القدرة السحرية على ضمان خلود جلالته ،وتجعل هذه الأيديولوجية من الرق ومن سطوة الحاكمين قانونا أبديا لا يلحقه التغير ، ورغم أن الفن الخلاق فى تلك الحقبة كان يأخذ من تلك الحزمة من الخرافات بنصيب وافر الا انه لا يزال يمتلك القدرة على تحريك عواطفنا التى لا تستجيب لتلك الخرافات ، ولا يمكن أن يحل هذا التناقض الا اذا أكدنا أن ذلك الفن يتفق مع ما يمكن أن نسميه قوانين الفن الخاصة التى تتطور تطورا اجتماعيا ، فعلى النقيض من الأيديولوجية التى ماتت ، تستلزم هذه القوانين أن ينبع جمال العمل الفنى وفاعليته من الاكتشافات الخاصة التى تصل اليها الحساسية الفنية ، وهى اكتشافات جديدة عن العالم والحياة ، تجسدت واكتسبت تعبيرا واقعيا خلال الأداء والحذق فى تشكيل المادة الخام ، فالجانب الفكرى عند الفنان ليس بالضرورة هو الجانب الأيديولوجى وحده فلو اقتصر الامر على ذلك لماتت الأعمال الفنية مع ايديولوجيتها ، فحينما تتخذ الأيديولوجية الشكل الفنى لابد لها أن تضع قدما على أرض الواقع ، فالفنانون حينما يقيمون تمثالا للملك المقدس لابد أن يقوموا بدراسة كائن بشرى واقعى ، وأن ينفذوا الى اغوار شخصية انسانية حقيقية .

وفى مصر القديمة لم يكن هناك فى العرف تفرقة بين حرف مثل صناعة الأثاث وصقل الأحجار الكريمة والخزف وبين الفنون مثل التصوير والنحت ، ولكن الفوارق كانت تظهر فى الأعمال نفسها التى تنجم عن الحرف أو عن الفنون فلم تعد الحرف تهتم بارتياد الحياة الواقعية كما كانت من قبل بل وقفت عند تجميل الحياة المترفة للطبقة الحاكمة فحققت بذلك دقة مذهلة فى الزخرفة والتفنن وبراعة هائلة فى تشكيل المادة الخام ، ولكنها لم تصل الى أبعد من استغلال ما فى تكرار الوحدة من ايقاع ، والى أبعد من استغلال ما فى المادة الخام من طواعية تبهر البصر ، وكأى اتجاه يقوم على الزخرفة من أجل الزخرفة أصبحت ضحلة تغلق نفسها بعيدا عن تيارات الحياة وعواصفها ولا تقدم الاانامل رقيقة تعمل على أن يدب الخدر فى الحواس ، وراء الزعم بان العالم مكان هادىء يسوده الوفاق .

●

أما الأعمال الفنية مثل تمثال خفرع بعينيه الناظرتين الى أمام وذراعيه اللتين استقرتا الى جانبه وقد أطبق أصابع احدى يديه والفرجت شفتاه عن ظل ابتسامة واحاط به جو من القوة تنطق به ما التقطه الحجر من تفجر حيويته ، فنرى فيه أسطورة الملك الاله وأسطورة بعثه ، وقد سيطر عليهما طابع انسانى ، ترجمهما الى لغة الناس فى الأرض ، وادمجهما فى علاقاتهم الفعلية .

فالصراع هنا واضح بين العنصر الايديولوجى والعنصر الواقعى . وهو صراع أضاف الى الفن الكثير من عناصر الحيوية ولم تعرفه الحرف . ولكن الأمور لم تدم كذلك طويلا ، فقد جاء وقت سيطر فيه الكهنة على توجيه الفن فى المعابد والمقابر ، وصاغوا القواعد الصارمة لوضع الجسم واليدين ولباس الرأس وحتى لنسب أجزاء الجسم والزاوية التى يميل بها الى الأمام . وفى الحقيقة لقد كانت هذه القواعد الشكلية ضرورية للطبقة الحاكمة ، فما دام أفرادها بشرا وليسوا آلهة خالدين فلن يفصلهم عن البشر الفانين الا اصطناع تلك التحديدات . وبمقدار ما استطاع الفنان أن يكون حرا داخل تلك القيود فى أن يلتقط شيئا عن الشخصية الواقعية فانه ينتج عملا جميلا ، ولكن تلك القيود الشكلية تدفع الفن الى التدهور فلا يبقى منه الا الحذق فى معالجة المادة الخام والا الايقاعات الزخرفية . ولا يختلف الأمر عند الاغريق ، فالفن الواقعى فى العصر الكلاسيكى ليس مجرد تسجيل للحظة من لحظات الحياة بل كان يجسد موقفا وانفعالا صادقا ازاء الحياة فى صور انسانية . واذا كان الفن الاغريقى قد قدم معيارا لكل ما يمكن

تسميته كلاسيكيا فى الأزمنة التى جاءت بعده فان ذلك يرجع الى أنه أضفى على الجسم الانسانى تلك الحيوية الناطقة فى وضعه وتركيبه ، والى أنه استخدم هذا الجسم كمادة بنائية تستطيع أن تهب الحياة لعدد كبير من الأشكال الزاخرة بالتامل الفكرى والانفعال العميق . ويبدو كل عمل كلاسيكى كانه مكتمل بذاته ، لايربط أجزاءه الا مافيه من قوى داخلية ولا علاقة له بالعالم الذى يحيط به ، ويبدو كل خط أو تحديد وكأنه يجد نظيره أو صداه أو نقيضه فى اجزاء العمل نفسه ، وهذا التناغم لايمكن اكتشافه طافيا على سطح اللوحة المرئية التى يقدمها الواقع المباشر ، بل لابد من الغوص للبحث عنه داخل النماذج الكامنة فى أعماق حركة الحياة . وقد تابعت الواقعية فى الفن الاغريقى سيرها مضفية الطابع الانسانى على الواقع الخارجى ، وهى لا تقف عند مجرد التسجيل التشريحى الذى تتقنه كل الاتقان باعتباره اداة ضرورية ولكنها تكشف عن التآلف بين الجسم والنفس بين الاحساس والفكر . ومن الفن الاغريقى الذى ظل باقيا نستطيع أن نستنتج ضخامة الدور الذى لعبه فى تعميق الوعى والاحساس بالحياة ، وفى الشعور بالاعتزاز بالجسم الانسانى والقيم الانسانية ، بل ان ما هو الهى لا يلقى القبول عنده الا اذا جاء فى ثياب انسانية .

●

وننتقل من مرورنا العابر بالاغريق الى فن القرون الوسطى أو عصور الظلام كما يحلو لضيق الأفق الذى لازم الثقافة الغربية أن يطلق على تلك القرون العشرة التى عرفت المدنيات الفنية فى الصين والهند وفارس واليابان وكوريا وفوق ذلك عرفت الحضارة الاسلامية بكل ما أضاءته من مشاعل ، والمؤلف لا يقف عند الفن فى هذه البلاد فموضوعه هو الواقعية فى الفن الغربى على وجه الخصوص ، والفن فى العصور الوسطى الاوروبية كان فى المحل الأول فنا كنسيا أو دينيا ، ولكن رغم ذلك كانت هناك البذور التى نمت وأنبتت الازهار فى عصر النهضة ، وكان الانجاز الكبير لفنان القرون الوسطى ينحصر فى أنه أدخل صورا من الحياة الواقعية للناس ، بسطاء الناس ، لاول مرة فى تاريخ الفن بشخصياتهم الحقيقية وهو يعالج موضوعات التوراة او حياة القديسين .

وكانت التقاليد الفنية السائدة هى تلك التى أرساها رسامو صور الكتاب المقدس والمخطوطات الدينية الذين يعملون فى الأديرة ، وكذلك صائغو الذهب والأحجار الكريمة ، والذين يصنعون اطارات الخشب والعاج ، وأغلفة التوراة الضخمة الثمينة .

●

وكانت الكاتدرائيات أديرة للعبادة ، ومعارض فنية فى نفس الوقت ، فالكاتدرائية من الطراز « الرومانى » تتميز بالخطوط الواضحة البسيطة ، والأسقف المنحدرة ولكنها ذات جدران هائلة كالقلاع بل ولها كتلك القلاع أبراج من الأمام والخلف ، وقد خلقت هذه الكاتدرائيات تقاليد فى النحت المعمارى فى تصميم البوابات الضخمة ، والأعمدة والمذابح ، وهو ليس نحتا يستهدف التجميل فحسب ، فالفنانون قد حولوا هذه التصميمات الى صور انسانية ، فأطلت الوجوه والأوضاع الانسانية من كل مكان، ونزلت الكنيسة من سمائها البعيدة وحلقت على مقربة من الارض.

ولم يكن النحت خاضعا لقواعد الجسم البشرى الواقعية وللعلاقات الانسانية الواقعية ، ففى أحوال كثيرة كانت الأشكال تتعرض للتشويه المتعمد ، فى تضخيم الرءوس واستطالة الأجسام مثلا وكان لهذا التشويه الذى يتعمده الفنان أثر انفعالى عميق ، فهو يعيد تشكيل العلاقة بين اجراء الواقع المرئى ، ليخلق الصدمة التى يرمى اليها بضربة واحدة ، بان يطرح للمناقشة تلك الالفة والقرابة التى بين المتلقى وعلاقات العالم المرئية ، فالحس الواقعى ليس مفتقدا حتى فى هذا الخروج المتعمد على الواقع ، وفوق ذلك فان عالم السماء قد اصبح آهلا بالحياة الارضية، فنحن نرى بين مناظر الكتاب المقدس ، القديس بطرس والقديس بولس يطحنان القمح ولا يختلفان عن أى فلاح ، كما نرى صورا للفلاحين يبذرون ويحصدون ويصنعون النبيذ ، أو لحداد القرية فى دور القديس مرقص فى البندقية . وكان من المستحيل على الفن فى تلك المرحلة أن ينفذ الى أعماق الشخصية الانسانية ولكن الجديد فيه كان تصوير الناس البسطاء لا كما يراهم السادة بل كما يرون أنفسهم، لاكنكرات أو امساخ بل عاملين اضناهم الشقاء، فوجوههم واجسامهم تنطق بآثار ما يبذلون من جهد ولكن كرامتهم الانسانية لا تغيب عن الرائى . ولان الفنان لم يختلف وضعه عن الحرفى الماهر فى تلك الأزمنة فقد كان يعكس الكثير من مشاعر العداء التى يكنها بسطاء الناس للفرسان مثلا ، فالأشرار الذين ذهبوا يقتلون الأطفال عند مولد المسيح بناء على أمر الملك «هيرود» أو الذين ألقوا القبض على المسيح ، يصورهم الفنان مرتدين دروع الفرسان . وهكذا نشأ عن احتياج الكنيسة الى نشر أفكارها بين الناس ، أن طبع الناس مشاعرهم ورؤيتهم الخاصة على هذه الأفكار الى بعض الحدود بطبيعة الحال ، وصوروا لنا المسيح لا كملك للسماء والأرض بل كرجل من عامة الناس ، لا يعرف الترف فى حياته أو ملابسه يتبعه صيادون وفقراء ، يقف ضد السلطات ويطرد المرابين من الهيكل ، وتقتله السلطات وتعذبه ، فكان لهم مسيحهم الوديع الرحيم الذى ينطق باسمهم ، ويغلق ملكوته فى وجه الأغنياء ، وهو ليس « المسيح » الذى يبارك ثروات السادة بعد أن تأخذ الكنيسة نسبة السمسرة ، والذى باسمه يجلد الفقراء ويعذبون .

●

ومع نشأة المدن فى القرن الثالث عشر نشأ ما يسمى بالفن القوطى بخطوطه العمودية المحلقة عاليا ، وأقواسه الحادة ، ودعاماته الرقيقة التى تتخذ شكل نصف القوس، وكانت الكاتدرائية القوطية تختلف عن الكاتدرائية الرومانية ، فهى ليست « بيت العبادة » الثابت الاوتاد الذى يستهوى القلوب ولكنها تهدف الى أن تملأ هذه القلوب بالهيبة ، بأن تبدو وكأنها تنتمى الى العالم الاخر بمظهرها الذى انتزع منه كل مايوحى بالثقل والوزن والعلم المادى الفليظ ، وبالظلال القاتمة داخلها والتى يرتعش فيها ضوء خافت ينفذ من زجاج ملون ، وبتصميمها الخاص الذى تبدو خطوطه كأنها تطير بعيدا ولا تعود تمس الأرض . وكان هيكلها الذى يضم وحدات متكررة فى منطق معقد متشابك يشبه خلايا النحل انتصارا للعلم ولسيطرة الانسان على الطبيعة كما كان يعكس الفكر المدرسى الذى حاول أن يجعل من المعرفة والمنطق قلاعا تدافع عن « المبادىء التى أوحى بها الله » . وعلى الرغم من ذلك فقد ارتبطت العمارة بالنحت ارتباطا وثيقا يملؤه التناقض، فقد امتد الخارج والداخل بالصور الانسانية التى تمت الى هذا

العالم ، فاعمال النحت أكثر تحديدا فى خطوطها الخارجية ، وأجسامها تنطق بالاستدارة ، والثياب والاشارات وتعبيرات الوجه كلها تلتقط ما فى الواقع بل ان مافيها من خروج متعمد علىالنسب الطبيعية أكثر عنفا ، واتخذت مناظر الكتاب المقدس فى النحت طابعا دراميا يسير بموازاة مسرحيات الأسرار والمسرحيات الشعبية فى القرن الثالث عشر فالشخصيات الدينية المنحوتة باشاراتها وتعبيراتها وطريقة التقائها وتوزيعها تكاد أن تكون مناظر تمثيلية استوعبتها الاحجار وثبتتها فى عناقها الخالد .

ومن الأشياء الغريبة أن النحت فى هذه الكاتدرائيات القوطية لعب فى بعض الأحيان دور السخرية من الكنيسة ، وعكس التناقض بينها وبين المدنية الصاعدة ، وكانت تلك السخرية تتخذ شكلا كاريكاتيريا فى التعبير وتتجسد فى أقنعة وظيفتها المحاكاة الهزلية لبعضعقائد الكنيسة ، وهناك فوق ذلك تماثيل الرهبان بوجوهها الغبية وآذانها الطويلة .

●

ونصلمن ذلك الى أن الكنيسة قدمت العون الى النحت لكى تنشر أفكارها ولكنها ادخلت بذلك عاملا لم يكن طيعا فىيدهابل لقد انقلبعليهافى احوالكثيرة ،وادىذلك الى أنيدخل الانسان العادى ، وأن تدخل أوضاع الحياة اليومية ميدان الفن لأول مرة، وهـذا يطرح أيضا قضية « الموضوع غير الجميل » كما يسميها الأكاديميون هذه التسمية لأول مرة ، والجميل هنابالمعنى الذى تفهمه الطبقاتالحاكمة اى الذى يمتعالحواس، أى الزخرف الجميلوالزينة والثياب البديعة . أما فن العصر الوسيط فجميل بمعنى آخر أوسع أفقا ، فهو يكتشف الأزهار الانسانية فى حياة الناس الخشنة المريرة ، وينفذ الى صدق فنى يقوده الى عالم جديد من الجمال وكان مقدمة لفن عصر النهضة .

وكان عصر النهضة فى ايطاليا فى الفترة ما بين ١٣٠٠ — ١٥٥٠ هو أعظم فترة فى تاريخ التصوير الغربى ، وكان انجازهالكبير الماثل فى التحرر من قبضة اللاهوت شرطا لهذا الانطلاق وليس معنى ذلك الكف عن تناول الموضوعات الدينية ، فقد استمرذلك طويلا ولكن معناه أن الفنان لم يعد أسيرا لمذهب دينى يملى عليه أوامره ونواهيه بل أصبح حرا فى أن يتناول الحياة الواقعية وفقا لمنطقها الخاص .

●

وأول عمالقة النهضة هو « جيوتو » فى بداية القرن الرابع عشر، وكان الشكل الغالب على انتاجه هو السرد الدرامى فى سلسلة من المناظر ، وكانت حياة القديس فرانسس وحياة المسيح هى موضوعاته ، ليقدم فى أطوائها نقدا للحياة الفعلية ، وفى فنه نجد الالتقاء بين المادة الفولكلورية الصادرة عن الأرض الشعبية وبين الثقافة والمعرفة والاحاطة بتقاليد الفن الكلاسيكى . وكان أستاذا فى معالجة المساحة ، وليس فى الفن شىء اسمه المساحة المجردة أو التقسيم المكانى العارى ، فالاتساق عند « جيوتو » لاينبع من التماثل الهندسى وموسيقى الخطوط المتقابلة بل هو نتاج لعناصر التناقض والتعارض ، والتوتر الدرامى ، والايماءات التى تعكس علاقات فى تفصيلات الحياة الاجتماعية . و « المساحة »

عنده ترجمة لحركة البشر ولمواقفهم وانفعالاتهم الى اللوحة الساكنة بحيث تعيد العين خلق هذه الحركة بمجرد أن تنتقل بين أجزاء اللوحة .

وحينما ياخذنا القرن الخامس عشر الى ليوناردو دافنشى نجد أن فنه يعتبر الذروة التى يلتقى عندها تياران رئيسيان لعصر النهضة : الأول هو الموضوع الجميل الذى يعبر فى صورته الانسانية عن الرقة والشباب والبراءة وبهجة الحياة .والثانى هو البشاعة والرعب والوحشية التى يفرضها الانسان على الانسان .

والاتجاه الأول فى « المادونا » والقديسة آن وأطفاله الذين يصنعهم من عذوبة الأحلام وكلها كائنات عالم يرجو الفنان أن نبلغه ، والاتجاه الثانى نجده فى لوحة معركة « انجيارى » مثلا وهى من أضخم الأعمال التى تهاجم الحرب فى التاريخ ، وهى تقدم نقدا للعالم الذى يعيش فيه .

ولن نقف هنا عند الكثير من كبار الفنانين ، فنحن لا يعنينا الا الخيط الذى نتتبعه ، وهو ينقلنا الىالسؤال الذى ثار فى القرن السادس عشر حول ما الذى يجعل اللوحة التى تصور الانسان عملا فنيا عظيما ، وخاصة عند تيتيان ، انه ليس المطابقة فقد ينطوى التشابه الكامل على فن هزيل ، وليس الشكل الخالص ، فالشكل هنا يختلف عنه فى منظر طبيعى أو مشهد دينى رمزى .

ان المشكلة تمت الى المجتمع كما تمت الى الفن ، فالشخصية الانسانية بكل تنوعها تشكلها الامكانيات التى تسمح بها ظروف العصر وكلما تعمق الفنان فى النفاذ الى شخصية من الشخصيات وصل — وراء ما هو فريد وخاص بها ويعد كبصماتاصابعها— الى قرابة تجمع بينها وبين أفراد آخرين تشكل معهم نموذجا متمايزا ، فاللوحة التىيرسمها تيتيان تقدم لنا أفرادامقنعينوفى نفس الوقت تحت جوانب نموذجية تجعلنا نتعرف عليهم ونالفهم عبر القرون ، فهو يلتقط الفردى فى النموذجى ، وتصبح خطوط الريشة وضرباتها أداة للاتصال ، ولنقل الكثافة الجسمية ، والتألق الروحى ، والحساسية .

●

ولا جدال فى أن أضخم اسم فى فن القرن السابع عشر هو رمبرانت . وقد طرحمشكلة اللوحة الشخصية بطريقة حادة، فقد بدأ حياته برسم لوحات للأغنياء ، ولما كانت مشاعرهم المتعالية ، وكبرياؤهم الطبقية واختلافهم عن سائر البشر لا يمكن أن تظهر واضحة فى وجوههم وأجسامهم فحسب فكان من الضرورى ابرازها فى ثيابهم أيضا . وهذه اللوحات من الممكن أن نطلق عليها اسم « لوحات الثياب » مثل ميرتن داى والسيدة زوجته مثلا ، وهى لوحات جميلة ، ولكن يبدو أن رمبرانت سأل نفسه عما اذا كان يريد أن يكون مصورا للناس أو للثياب ثم تحول الى رسم لوحات للناس تعبر عن الالموالتشكك والملل والتساؤلوالحياة الوجدانية الزاخرة . وحينماكان يرسم لوحات للاغنياء كان يجب عليه أن يبرز ملامح الفرد وأن يقدم محاكاة دقيقة له ، فيؤكد ما يدلل على التشابه مثل شكل الجبهة ودرجة نتوء عظام الخد والعينين . أما بالنسبة للوحات التى تنم عن حالة عاطفية عميقة ، فهو يقدم شخصية انسانية حقيقية يبرز فيها تلك الملامح

والتعبيرات التى تجعلها قريبة من القلوب ، لذلك فهو يتخفف من التفصيلات ، ويلقى بالظلال العميقة فوق الجبهةوتحت العينين، ويبتعد عن التحديدات الخارجية الثقيلة ولا يؤكد الا ما يشير الى دلالة نموذجية . وبعد ذلك هجر رمبرانت اللوحة الشخصيةالتى تمور « قادة المجتمع » واتجه نحو تصوير الفقراء والعجـاز و « النكرات » والمضطهدين ، وبابتعاده عن تأكيد « الفردية » لم يتورط فى الغموض بل حقق طابعا سيكلوجيا غنيـا فى ابرازه لخطوط الجهد الشاق على الوجوه ، وفى دراسته لانفعالات القلق والتشكك ، والكآبة السوداء ، والمشاعر الرقيقة ، وكلها تلقى استجابة ومشاركة عند الناس . وليس معنى ذلك أن الحزن كان غالبا عليه فقد صور الابتسامة والهناءوالتعاطف، والامل ولكنه حقق ثورة فنية بان نقلنا خطوة الى الامام فى اتجاه اضـفاء الطابع الانسانى على الكائنات البشرية ، فقد كشف فى الفقراء والمنبوذين والمضطهدين عن الطبيعة الحقيقة الانسانية الجميلة ، وترقرقت الاخوة الانسانية فى كل أعماله معلنا معها احتجاجه على حواجز الطبقة والدين .

وقد استخدم « رمبرانت » الرمز فى لوحاته ، ولجأ كثيرا الى الأدوات الرمزية لتعميق واقعيته ، لا لتجنب الواقع واحـلال قضايا فكرية بدلا من الرؤية الفنية كالرمزيين المعاصرين .

وكان فى نفس الوقت استاذا فى التكنيك ، فمن خلال اختراقه لأعماق الطبيعة والواقع ، ولكى يعبر عن مشكلات الانسان ، وصل الى تمكن نادر فى تناول الخط واللون بحيث يصبحان بمثابة عقله وعينيه ويديه أو بحيث يصبحان صوته . ولا تناقض بين الاستاذية فى معالجة الخط واللون وبين الموضوع الا فى أذهان دعاة التجريد الذين يزعمون أنهم حوروا الأدوات والخامات بالتخلى عن الموضوع وهجران الواقع ، فكان تناولهم للون والخط تناولا يبتعـد عن النضوج ، ولم يستطيعوا أن يقدموا بالأدوات والخامات بعـد « تحريرها » شيئا يرقى الى مستوى ما قدمه الاساتذة الـكبار أيام أسرها فرمبرانت كان يهشم اللون ويعيد تركيب عناصره من جديد ، فاللون القاتم عنده يخفت حتى يكاد يختفى بوصفه لونا ليذوب فى اللون الفاتح عبر تدرجات وأنغام لونية لا نهاية لها ، حتى يبدو للمشاهد أن هذه العملية تخلق الشـكل بما تلتقطه من الظلال .

وقد حقق نجاحا عظيما يتفق مع مقدرته الهـائلة ، لذلك لم يسلم من الذين قاموا بتزييف لوحات ونسبتها اليه ، وأصبح قول أحد نقاد الفن « أن رمبرانت رسم ستمائة لوحة ، يوجد منها بالولايات المتحدة ثلاثة آلاف » قولا صادقا .

●

وبعد ذلك جاءت الثورة الفرنسية لتهز العالم .. ونستطيع أن نلم باتساع تأثيرها حينما نرى أن أكمل تعبير عن روحهـا فى التصوير قام به الرسام الاسبانى جويا وفى الموسيقى الالمـانى بيتهوفن والأول هو الذى يعنينا .

وجويا منذ فترة مبكرة لم يعد يهتم بالشكل الخالص والتكوين المحكم والتكنيك على أنها المشـاكل الأولى بل جعل اختيـار الموضوع هو محور اهتمامه ، فعند نشر سلسلة اعماله المسماة « بالنزوات » أعلن أنه يمضى بفنه الى مجال لم يكن يستطيع السير فيه الا الأدب والكلمة المكتوبة ، عالم تصوير الاسراف فى السلوك والانفعال ونواحى البلاهة والغباء ، والتحيزات والخداع التى تقرها العادة أو الجهل أو المصلحة ، وأغلب هذه الاعمال يقوم على رؤى وهمية رمزية مستمدة من الامثـال الشـعبية والقصص السائرة .

●

وكانت الكوابيس التى تشكل طابع الكثير من هـذه الرؤى الوهمية بما تزخر به من سحرة وجنيات قد دفعت السرياليين المعاصرين الى أن يتخذوا منه تبريرا لأساطيرهم الخالدة ورموز أحلامهم ، ولكن فن جويا هو نقيض تلك السريالية ، فهو يرفض تلك الكوابيس ولا يمجدها ويرفض الخرافات المحيطة بها ، وهو لا يقدمها كشىء يؤمن به ، بل كشىء بشع .

●

أما الرومانسية فى القرن التاسع عشر عند « ديلاكروا » مثلا فهى تجسيد للأحلام المجيدة وللتطلع الى تحقيق الحرية ، وكان يستخدم الاوان المتألقة والضربات المعبرة بالريشة والاشكال المرنة التى لا تختنق فى هيكل خارجى غليظ والتى تبدو وكأنها ستغادر مكانها على اللوحة أو تسبح مع الغمام وحينما نصل بتناقضات الرومانسية الى مداها ، بفصلها حرية الفنان عن المجتمع ممـا يشكل أساسا لمذهب الفن للفن نصل الى الانطباعية ، عند بيسارو فى بحثه بشكل جديد يحرر الفنان .

وأهم ما فى الانطباعية نظريتها التى دفعت أتباعهـا الى أن يستخدموا اللمسات الصغيرة من اللون النقى حتى تبدو الألوان من بعيـد وقد امتزجت من جديد كما تتألف ألوان الطيف فى منشور ؛ وليس ذلك الا نوعا من اللهو بالتكنيـك ، والاهتمام المفرط بتركيب الضوء واللون بدلا من العمل على اكتشاف المجال البصرى الفنى ، وعند مونيه تصل الانطباعية الى مداها ، فهو يرسم اللوحة نفسـها عدة مرات ليلتقطها كل مرة فى ظروف مختلفة من الاضاءة ، فالاشياء عندها تفقد تنوعها وتتحول الى عاكسات للضوء وهو لم يعد وجدانا أو ذهنا بل عينا زجاجيـة وبذلك تبدأ المدارس الجديدة .

●

والمؤلف يقفعتد تقديم التراث مدافعا عن الواقعية ، ومبينا أن الاتجاهات الجديدة لا تقف على أرض راسخة ، ولا جذور لها .

ابراهيم فتحى

في تحقيق التراث

الصداقة والصديق

لأبي حيان التوحيدي (- ٤١٠هـ)
تحقيق : ابراهيم الكيلاني
دار الفكر - دمشق ١٩٦٤
نقد : محمد جبار المعيبد .

ثلاث مرات طبع فيها هذا الكتاب للتوحيدي ، فى ثلاثة أقطار عربية دون أن ينال ولو حظا بسيطا من العناية والتحقيق والاخراج . ولاندرى هل المرارة والتعاسة التى لاقاها التوحيدى فى حياته ، قد أنتقلت الي كتابه هذا دون كتبه الاخرى ؟

لقد طبع هذا الكتاب للمرة الاولى مع رسالة صغيرة للتوحيدى فى مطبعة الجوائب فى القسطنطينية سنة ١٣٠١ هـ (١٨٨٣ م) ، وكانت طبعة رديئة محشوة بالاخطاء . الا أن هذا لم يقلل من أهميتها ، لانها طبعت فى وقت كان نشر تراثنا فيه محدودا ، كما كانت من اوائل كتب التوحيدى التى عرفت به .

ثم أعيد طبع الكتاب مرة أخرى سنة ١٣٢٣ هـ (١٩٠٥ م) فى القاهرة بعنوان (الادب والانشاء فى الصداقة والصديق) . وهى على ما يبدو نسخة منقولة من طبعة الجوائب .

وهذا العام طلع علينا الدكتور ابراهيم الكيلانى بطبعة جديدة محققة للكتاب « خلو من التصحيف والتحريف » كما يقول . وصحبة الدكتور الكيلاني لابى حيان قديمة ، فقد حقق له من قبل مجموعة رسائل ، و (مثالب الوزيرين) . الا ان هذه الصحبة لم تترك على ما يبدو ، أثرا فى نفس الدكتور المحقق ، بل لم تجل له شيئا عن ابى حيان وكتبه .

●

فكتابه الاخير (الصداقة والصديق) ، على ما عليه من تانق فى الاخراج والطبع ، جاء وأهم صفاته « التحريف والتصحيف » لان ما فيه من خلط فى أسماء الاعلام ووزن الشعر وكتابته ، يجعلنا نقف حائرين ونتساءل : كيف ينسب مثل هذا العمل لرجل يحمل لقبا علميا كبيرا ك (الدكتوراه) ؟. ونتساءل ، ويتساءل معنا الكثيرون : ما هى خطة المحقق ومنهجه فى تحقيق الكتاب ؟. ولعلنا لا نعدو الحق ، ان قلنا : ان الاستاذ المحقق لا يعرف أبسط أصول التحقيق . ولا ندرى ما الذى يغريه فى طرق مثل هذا الباب .

ولنتصفح الكتاب ونقف عند بعض القليل من الكثير من التصحيف الذى ناء به الكتاب .

●

١ - فى ص٢٥ ورد اسم (عبيد الله بن قيس الرقيات) ، وورد مرة أخرى فى ص ١٧٠ باسم (ابن قيس الرقيات) ، فما كان من المحقق الا أن وضع الاسمين فى فهرس الاعلام ، كلا فى مكانه ، واعتبرهما شاعرين لا شاعرا واحدا . كما كتب البيت فى المرة الاولي نثرا ، دون أن يكلف نفسه الرجوع الى ديوان الشاعر لتخريج البيت ووضع الفروق ، ان كان ثمة فروق . ولم يكتف بهذا ، بل وضع أسم (عبد الله) فى فهرس الاعلام بدلا من (عبيد الله) كما ورد فى نص الكتاب .

●

٢ - والشيء نفسه حدث مع (ابن شبة) . فقد ورد مرتين فى فهرس الاعلام فى مكانين مختلفين . مع ملاحظة ان الاسم فى باسم (عمر بن شيبة) و (ابن شبة) . فوضع المحقق الاسمين المرة الاولى مصحف ، والصحيح : عمر بن شبة .

٣ – فى ص ٧٣ (قال عدى بن زيد :

عن المرء لا تسأل وابصر قرينـــــه
فان القرين بالمقـارن مقتـــدى

وقد ترجم المحقق للشاعر بانه : (عدى بن زيد بن مالك بن عدى الرقاع العاملي المنقطع لمدح الامويين ..) ، وهذا ما لم يقل به احد . فعدى بن زيد المذكور فى متن الكتاب هو : عدى ابن زيد العبادى الشاعر الجاهلى الذى عاش فى الحيرة ، وبيته هذا من قصيدته (المجمهرة) المشهورة ألتى ذكرها القرشى فى جمهرة اشعار العرب ، كما ينسب هذا البيت لطرفة فى معلقته . ولعل التشابه بين اسمي الشاعرين هو الذى أوقع المحقق فى مثل هذا الخطأ .

●

٤ – فى ص ٨٢ ورد اسم (المنصورى) ، وقد ترجم له المحقق بانه : (أبو العباس أحمد بن محمد بن صالح قال صاحب الفهرست : كان على مذهب داود من أفاضل (الداوديين ..) ويفسر المحقق (الداوديين) بانهم : (طائفة يتبع أفرادها داود النبي مفضلين اياه على سائر الانبياء ، لهم كتابهم وهو الزبور . فى ديانتهم اسرار لا يبوحون بها ..) .. نعـــم هذا ما كتبه (الدكتور) ابراهيم الكيلانى . ولا ندرى حينما راجع المحقق فهرست ابن النديم (ص ٢١٦ ط . فلوجل) ، هل قرأ عنوان الفصل الذى ترجم فيه للمنصورى ؟.. عنوان الفصل (فى اخبار داود وأصحابه) ، وقد ترجم ابن النديم لداود بانه : (أبو سليمان داود بن على بن داود .. الاصفهانى وهو أول من استعمل قول الظاهر ، وأخذ بالكتاب والسنة ..) ، اذن فداود هذا هو داود الظاهرى صاحب المذهب الفقهى المشهور ، وليس داود النبى .

●

٥ – فى ص ١١٢ ورد (اسود بن يعفر) وهـــو تصحيف من الناسخ . والصحيح (الاسود) . وكان جديرا بالمحقق الاشارة الى ذلك فى الهامش ، أو تصحيحه مع الاشارة ايضا . وفى نفس الصفحة ورد بيت الاسود بن يعفر هكذا :

فلئن أقمت لاظعنن لبـلدة
ولئن ظعنت لارسين أوتادى

بتشديد نون (ارسين) ، والصحيح بتسكين النون ليستقيم الوزن .

٦ – فى ص ١٣٩ ورد (ابن سحيم) ترجمه بـ : سحيم عبد بنى الحساس . ولا ندرى كيف يستطيع المحقق أن يقنع القارىء بأن (ابن سحيم) هو (سحيم) ؟.

٧ – فى ص ١٦٢ يقول التوحيدى (وسمعت أبا دلف الخزرجى يقول ..) ، عرف به ، بانه : (أبو دلف القاسم بن عيسى .. أحد قواد المأمون .. توفى سنة ٢٢٥ هـ ببغداد) ، وهـــذا شأن المحقق دائما ، مجرد تشابه الاسماء يوقعه فى أبسط الاخطاء ، دون أن ينتبه الى قرينة مهمة وهى (وسمعت) . ولا ندرى كيف يسمع التوحيدى الذى عاش فى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى من شخص كان من قواد المأمون ؟. ثم ان هذا ليس (خزرجيا) كما نوه التوحيدى ، وانما هو (عجلي) . والذى أراد التوحيدى هو : (ابو دلف الخزرجي الينبوعى مسعر بن مهلهل ، الرحالة المشهور ، وممن تردد على الصاحب ابن عباد ..) . انظر يتيمة الدهر ٣٥٦/٣

●

٨ – فى ص ٢٠٤ (وحدثني ابن السراج ..) ، يترجمه بانه : (محمد بن السرى السراج النحوى من تلاميذ المبرد .. توفى سنة ٣١٦ هـ) . ولو اخذنا برأى المحقق حول ولادة التوحيدى بانها فى سنة ٣١٠ هـ ، لما عقل ان يروى عن ابن السراج النحوى فى سن السادسة أو الخامسة . والذى أراه أن ابن السراج هذا هو (الصوفى) ، اذ يروى التوحيدى عنه فى نفس الكتاب. ففى ص ٢٩١ يقول (سمعت ابن السراج الصوفى يقول ..) وفى ص ٢٩٣ (حدثنى ابن السراج الصوفى قال ..) . وابن السراج الصوفى غير ابن السراج النحوى (انظر : ابو حيـــان التوحيدى للدكتور عبد الرزاق محيى الدين ص ١٦٢) .

٩ – فى ص ٢٣٨ ورد اسم الشاعر (عبد الرحمن بن حسان) يترجمه فى الهامش بـ (حسان بن ثابت بن المنذر ..) ويذهب المحقق فى سرد لحياة حسان بن ثابت ووفاته دون أن يدرك ان المراد (عبد الرحمن) لا (حسان) . ويعلق على بيت عبد الرحمن بانه لم يعثر عليه فى الديوان ، ومن المؤكد انه فتش فى ديوان حسان بن ثابت ، لان عبد الرحمن ابنه لا يوجد له ديوان مطبوع . فتامل !.

●

١٠ – فى ص ٢٥٠ ترجم للاوزاعى فى الهامش ، ثم عاد مرة أخرى ص ٣٢٦ فترجم له مع اختلاف فى الترجمتين . يقول فى الاولى (هو : عبد الرحمن بن عمرو بن أبى عمرو الشامي .. توفى سنة ١٥٥ هـ) وفى الثانية (هو : عبد الرحمن بن يحمد الاوزاعى .. توفى سنة ١٥٧ هـ) .

●

١١ – فى ص ٢٥٧ وردت ثلاثة ابيات دون نسبة وهي :

فلولا ان فرعك حين ينمى
وأصلك منتمى فرعي واصلى

وانى ان رميت رميت عظمى
ونالتنى اذا نالتـــك نبلى

لقد انكرتنى انكـار خوف
يضم حشاك عن شتمى وأكلى

نسبها المحقق فى الهامش الى (جساس بن بشر أو الحارثة ابن بدر الغدانى ، كما جاء فى وحشيات أبى تمام ص ١١٢) ، وهذا وهم من المحقق ، لأن أبا تمام لم ينسب هذه الابيات لأحد . صدرها فقط بـ (قال : ..) ! ونسبها (الميمنى) فى هامش الوحشيات الى (العباس بن الوليد بن عبد الملك) . أما مصدر وهم المحقق الكيلانى ، فهو أن القصيدة السابقة لهذه الابيات فى الوحشيات منسوبة الى جساس بن بشر أو حارثة ابن بدر الغدانى ، ولكن المحقق كعادته ، وبدون تفحص ، (التقط) الاسمين ، ولكن من قصيدة أخرى . وهذا البلية .

١٢ ـ وفعل هنا ما فعله فى الصفحة السابقة ، فقد ورد فى ص ٢٦٠ البيتان التاليان دون نسبة وهما :

أذيتم بقربى منكم ومودتى فاغنيت عنكم ما أذيتم به منى
واصبحت عنكم غانيا فى عدوكم واغناكم تقصير رايكم عنى

نسبهما فى الهامش الى (الربيع بن أبى الحقيق ، كما جاء فى وحشيات أبى تمام ٩٢) وعند مراجعة الوحشيات ، نجد البيتين دون نسبة ، ونجد القصيدة السابقة لهما منسوبة للربيع بن ابى الحقيق ..

●

١٣ ـ فى ص ٣٠٣ ورد بيت عبيد بن الابرص :
قد يوصل النازح النائى وقد يقطع ذو السهمة القريب

وحركة قافيته (الفتح) ، وهذا وهم ، والصحيح (الضم) لأن هذا البيت من مجمهرة عبيد البائية المضمومة . ولأن المعنى لا يستقيم الا بالضم .

●

١٤ ـ فى ص ٣٢٤ (وقال ابن خازم ..) ، والصحيح : ابن أبي خازم ، وهو بشر الشاعر الجاهلي .

●

١٥ ـ فى ص ٣٦٤ (أنشدنا المبرد ، فيما حدثنا به أبو سعيد السيرافى عن ابن السراج عنه ـ أى عن المبرد ـ ..) ثم يذكر خمسة أبيات ينسبها المحقق فى فهرس الشعر الى ابن السراج، ولا ندرى كيف ؟ وهل منشد الشعر هو قائله ؟ ، ثم ان ابن السراج ما هو الا راوية عن المبرد ، وليس الأخير فى سلسلة السند .

ومثل هذا كثير ، ففى ص ١٤٥ (انشد اليزيدى ..) وفى ص ١٥٧ (انشد الاصمعى) و ص ٢١١ (انشدني ابن السكيت) ومثله الصفحات ٣٣٢ و ٤٥٧ .. نسبها جميعا الي منشديها فى فهرس الشعر .

●

١٦ ـ فى ص ٤٥٥ ترجم عبد الله بن الدمينة بانه (من شعراء العصر العباسى .. قتل عام ١٣٠ هـ) ، وهلا اخبرنا المحقق متى بدأ العصر العباسى ان كان ابن الدمينة من شعرائه؟

●

١٧ ـ فى ص ٢٥٣ ورد البيتان التاليان دون نسبة ، وهما :

فابلغ مصعبا عنى رسولا وقد يلقى النصيح بكل واد
تعلم أن اكثر من تناجي وان ضحكوا اليك هم الاعادى

وقد وردا مرة ثانية ص ٤٦٠ منسوبين الى (سويد بن منجوف) . وكان الاجدر بالمحقق أن يشير الى هذه النسبة مع تسجيل الفروق .

١٨ ـ والتعريف بالاعلام الواردة فى الكتاب لا يقوم على أساس عند المحقق . فهو يعرف (عبد الملك بن مروان) و (عائشة) ويترك سواهم ممن امتلأ بهم الكتاب ، بل نراه بعض الاحيان يترجم لبعض الاعلام مرتين كما حدث فى قيس بن الخطيم والمتلمس والاوزاعى وغيرهم .

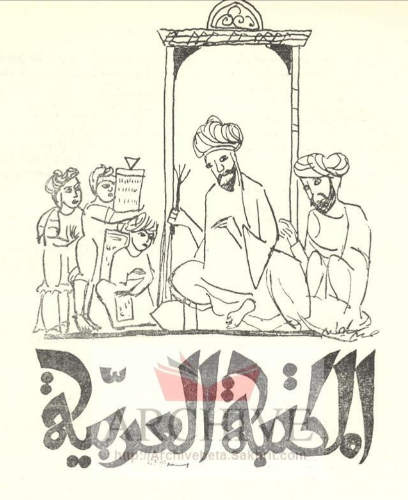
●

١٩ ـ أما الفهارس التى وضعها المحقق فما هى الا فوضى من الاسماء ، وكثير من الاعلام فى نص الكتاب لم يوضعوا فى الفهرس ، وبعضهم وضع فى أكثر من موضع لمجرد مجىء الاسم كاملا أو مكنى بـ (أبى وابن) .

وبعد ، أنا لم أتجن على الدكتور المحقق حينما أقول : لم أسجل الا أقل من نصف ما فى الكتاب من أوهام وتحريف .

ورجاؤنا أن يتأنى فى المستقبل اذا اراد أن يحقق لنا شيئا جديدا .





اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري

للدكتور محمد مصطفى هدارة

اذا كان أدب العصر العباسى هو أخصب أدب عرفه تاريخنا الأدبى القديم ، فقد كان فى الوقت نفسه أقل آدابنا حظا من الدراسة . وكثيرون يحسبون أنه قد قتل بحثا ، لكثرة ماترامى الى أسماعهم من أصداء عن بشار وأبى نواس وأبى العتاهية وغيرهم ، ولذلك فان دراسة الدكتور محمد هدارة عن اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى تلقى كثيرا من الاضواء ، على جوانب كانت ماتزال فى منطقة الظل .

وقيمة هذه الدراسة لاترجع الى ذلك وحسب ولكنها ترجع أيضا الى محاولة المؤلف الاستقصاء والشمول ليخرج بنتائج لها قيمتها ، فمن المؤكد أن الأساس الذى بنيت عليه نهضتنا الأدبية

المعاصرة يرجع الى ذلك العصر من تاريخنا الادبى . ومن الواضح أن المؤلف قد رفض التقسيم السياسى فلم يبدأ دراسته ببداية العصر العباسى ، ولكنه بداها ببداية القرن الثانى الهجرى حيث تجمعت عوامل سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية بدات تنعكس على الحياة الادبية ، وكانت هذه المؤثرات هى الباب الاول فى دراسة الدكتور هدارة التى زادت على ستمائة صفحة .

●

لماذا كره الموالى الحكام الأمويين ؟ لاشك أن الأمويين كانوا يعتبرون أنفسهم الجنس العربى الفاتح ، فالموالى مسترقون لهم، فمن السياسة اذن كبح هذه الأجناس حتى تظل خاضعة . ولكن الموالى كانوا يشعرون أنهم فئة مظلومة ومن أجل ذلك حاولوا الاشتراك فى الفتن المسلحة التى قامت فى وجه الأمويين ، وفى الأحزاب المعارضة كالخوارج والشيعة . وكانت ثورة المختار الثقفى ثورة شيعية فى ظاهرها قامت بعد مقتل الحسين بن على ، وثورة موال فى حقيقتها ضد الحكم الاموى . وقد أحسوا بشخصيتهم بعد اشتراكهم فى هذه الثورة ، خاصة أن المختار كان يساوى بينهم وبين العرب ، فقرروا أن يشتركوا فى كل ثورة عسى أن تنجح احدى هذه الثورات . ولم تكن النقمة على الحكم الأموى من جانب الموالى وحدهم ، فقد بدا واضحا منذ أواخر القرن الأول أن الخلافات القبلية التى زرعها الأمويون من جديد فى تربة الحياة الاسلامية قد أخذت تتحول لتصبح خلافا واسع المدى بين الشام والعراق . وهذا الصدع الخطير فى الحياة الاسلامية كان له أثره ، فالعراق لم يكن وحده فى الفليان والثورة ضد حكم أهل الشام ولكن خراسان كلها وماوراء النهر كانت كالمرآة تنعكس عليها كل انطباعات النفوس فى العراق ، ولهذا انتشرت دعوة الشيعة بين الخراسانيين ، لأن التشيع أصبح يمثل وسيلة الخلاص من الحكم الأموى .

وكان للعباسيين سياسة مرسومة،فقد بدأوا بتوحيد جهودهم مع الشيعة فى الدعوة ، حتى بدت الدعوتان أول الأمر شيئا واحدا وبذلك كسبت الدعوة العباسية جميع أنصار الشيعة ، واهتموا بتوجيه دعوتهم الى الموالى ، واختاروا أغلب نقبائهم منهم ... وكانت الأمنية الجميلة التى يمنى بها الموالى هى المساواة ، فاخذوا ينضمون الى جيش أبى مسلم بأعداد كبيرة . كما نجحوا فى اختيار مكان دعوتهم ، فقد بدأوها فى الكوفة حيث كثرة من الموالى ، ولما تبينوا أن العصبية العربية والروح القبلية فيهما مازالتا متمكنتين منها نقلوا مركز حركتهم الى خراسان ، فكان قسم كبير من جيش أبى مسلم يتكون من الفلاحين الفرس .

وبعد قيام الحكم العباسى لم يعد الموالى كما مهملا ، ولم يصبحوا مضطرين الى اصطناع الأحزاب ، بل كانوا حزبامستقلا من برنامجه حركة الشعوبية ، وقد تطور هذا البرنامج ، فبعد أن كان أساسه المطالبة بالتسوية بين العجم والعرب ، أصبح تمجيدا للعجم وحضارتهم فى وجه سذاجة الحياة البدوية العربية . كان موقف العباسيين الأوائل ارضاء الموالى ، ولكن ليس على حساب العرب ، بل على أساس تكافؤ الفرص . بيد أن العصبية العربية أخذت تتضاءل بسبب ظهور طبقة مولدة جديدة حارت فىعصبيتها بين هؤلاء وهؤلاء .

ومن المهم أن نذكر أن الانقلاب العباسى لم يكن انقلاباسياسيا وحسب ، فالعباسيون لم يقبلوا أن يكونوا ملوكا كالامويين ، بل أئمة وحكومتهم دينية وذلك لمجابهة الدعوة العلوية ، فابو جعفر المنصور يقول : « انما أنا سلطان الله فى أرضه » .

لم يكن الانقلاب العباسى سياسيا وحسب كما ذكرنا ، ولكنه كان انقلابا اجتماعيا أيضا . ومن المؤكد أن التطور الاجتماعى قد بدأ يسرى منذ القرن الأول فهاجر كثير من العرب من أرضهم واستقروا فى المناطق المفتوحة الجديدة . وحينما اقترح عثمان ابن عفان أن ينقل الى الناس فيؤهم حيث أقاموا ، كان ذلك ايذانا بنشوء الملكيات الضخمة فى العراق وغيره من الأقاليم . وكانت كثرة القطائع التى أقطعها عثمان عاملا هاما كذلك فى وجود تلك الطبقة . وكانت الطبقة الفقيرة من الموالى قد ارتفع أغلبأفرادها خلال القرن الأول الى الطبقة الوسطى لاشتغالهم بالتجارة والصناعة واصطناع السياسة وتعلم الثقافة العربية حتى تفوق بعضهم فيها على العرب . وكانت حركة التعريب الجنسى قد أخذت سبيلها عن طريق الزواج بالكتابيات الفارسيات وغيرهن ، وحتى العرب الذين استوطنوا بعض الأماكن كخراسان تأقلموا فى وطنهم الجديد وكانوا يلبسون السراويل كما يلبسها أهل خراسان ويشربون النبيذ ، ويحتفلون بعيد النيروز والمهرجان . ولم تكن الحضارة العربية تتيح لمن أثرى من العرب طريقة انفاق ثرواتهم ، ولكنهم وجدوا بغيتهم فى الحضارتين البيزنطية والفارسية ، وما كانتا تتميزان به من أبهة فى الثياب والدور والمآكل والمشارب وأفانين اللهو . ومن هنا بدأ تحلل المجتمع من ارتباطه بالدين والحياة الاسلامية ، وانغماسه فى المظاهر الحضارية .. وجميع الحواضر الاسلامية بلا استثناء كان يوجد فيها جانب يحيا هذه الحياة ، لأن تغير المجتمع الاسلامى لم يكن اقليميا . والحجاز نفسه تعرض لهذا التغير الاجتماعى ابان القرن الأول ، فازدهر فيه الغناء والايقاع وفنون اللهو والعبث ، وكان فيه من يقبل على الشراب أيضا . أما الخلفاء أنفسهم فكانوا صدى طبيعيا لهذه الحياة الاجتماعية الا من اختلافات تحددها شخصية كل منهم .

حتى اذا كانتنهاية العصر الاموى وجدنا الوليدبن يزيدوطبقة السراة فى المجتمع قد تانقوا فى،لابسهم ، حتىبلغ من تأنقهم أنهم كانوا يلبسون عقود الجواهر ويغيرونها فى اليوم مرارا كما تغير الثياب . كذلك انتشر الرقيق بأجناسه نتيجة للفتوحات الضخمة وأصبحت الجوارى فى متناول كل فرد ، ولعلنا نستطيع أنتتصور مدى تأثير الرقيق فى المجتمع الاسلامى لو نظرنا الى هذه الطبقة الجديدة من أولاد السادة من امائهن ذوات الجنسيات والعادات والثقافات المختلفة .

كل هذا تطور وعمق تياره مع بداية العصر العباسى ، واختلط الظرف - نتيجة الترف الحضارى - بالمجون والزندقة ، على اعتبار أن الظريف له الحرية فى خوض الأحاديث المختلفة ، حتى لو كانت خروجا على العرف والدين . وبعد أن كان الناسيسكنون بيوت الشعر والقصب ، أخذوا يدرجون فى العمران منذ القرن الأول حتى أصبحوا فى القرن الثانى - خاصة فى العصر العباسى - يهتمون باقامة القصور الفخمة ، وأصبح الأثرياء يهتمون بزراعة البساتين الفواحة بالشذى ، وانشاء أحواض السباحة وحدائق للحيوان .

ولعل من أروع ماحكاه الرواة عن ترف البناء ذلك الوصف الذى نقلوه لنا عن الايوان الذى بناه الأمين والذى كان يسافر فيه البصر ، والأمين نفسه هو الذى ظهر فيه أثر الشذوذ الجنسى الذى استفحل فى تلك الفترة ، وأغرق فى اللهو اغراقا ، ولكنه كان صدى لمجتمعه تظهر فيه مباذله .

●

وكان لكل هذا الاسراف فى المجون رد فعل ظهر فى تلك الفئة الصالحة من الناس التى كان يطلق عليها اسم « المطوعة » ، تأييدا للجانب الجاد فى الحياة الاجتماعية وكان شعارها « الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر » . وقد لاحظ أكثر الباحثين أن كلمة التصوف قد شاع استعمالها فى آخر القرن الثانى الهجرى مما يدل على أن هذا القرن كان عصر انتقال فى المجتمع العربى .

ولكن هل من الممكن أن يحدث تطور اجتماعى دون ان يصحبه تطور ثقافى ؟ لا ، فالتطور الثقافى كان يعمق مجراه كذلك بفعل الاتصال بين الأمم المفتوحة ، فكانت الدولة الاسلامية أشبه ببوتقة انصهرت فيها الثقافات المختلفة ، فاللغة العربية انتشرت انتشارا سريعا بين أبناء الأمم المفتوحة لارتباطها بالاسلام ، ولمحاولة هؤلاء الأجناس التفاهم مع الشعب الفاتح أو الوصول الى المناصب المختلفة فى هذه الامبراطورية الضخمة ، ولكن العربية خلال معاركها مع لغات تلك الأمم لم تخرج سالمة كل السلامة فقد دخلها كثير من الالفاظ الاجنبية والفارسية على وجه الخصوص . وكان للموالى والرقيق دور كبير فى ذلك ، ومن هنا ظهر أسلوب مولد خرج على الأسلوب العربى الأصيل . وقد أدرك الأمويون خطر نمو الأسلوب المولد على حياة الفصحى ، فتحمسوا لتنقيتها من اللحن والألفاظ الدخيلة . ولكن تيار الفصحى كانت تؤكده عوامل عامة كارتباط العربية بالقرآن ، وبقاء القبائل المقيمة فى بواديها محافظة على هذه اللغة كل المحافظة .

كان الامتزاج شديدا اذن بين العقلية العربية والثقافات الأجنبية . وقد ترجم عدد كبير من الكتب الفارسية منذ العصر الأموى مثل كتاب كليلة ودمنة والسندباد والأدب الكبير والأدب الصغير وغيرها . ولا نستطيع أن ننكر أن أغلب المذاهب والعقائد التى ظهرت فى ذلك الوقت وكانت جزءا هاما من الثقافة العربية ترجع الى أصول فارسية .

ولم تكن الثقافة الفارسية وحدها التى تقوم بدورها فى تطوير الثقافة العربية ، وفى عملية الانصهار فقد كانت هناك الثقافة اليونانية والثقافة الهندية . أحس العرب بحاجتهم الى المنطق اليونانى والى التدرب على أساليب الجدل للدفاع عن الاسلام ، ولهذا لم ير المسلمون بدا للمتكلمين من التلمذة فى مدرسة المنطق الهلينى . ونشطت عندئذ ترجمة كتب أرسطو والمنطق اليونانى لمواجهة هذه الحاجة العملية .

أما عن الثقافة الهندية فقد ترجمت كتب فى الأدب ، وفى الرياضيات وفى الالهيات . فالقرن الثانى اذن شهد حركة عقلية ضخمة أمدتها روافد كثيرة . والحق أن الثقافة العربية بعد أن هضمت هذه الثقافات الأجنبية المختلفة لم تصبح ثقافة محدودة بمكان أو زمان أو جنس ، ولكنها صارت ثقافة عالمية .

والعامل الأخير الذى كان له أثره فى الحياة الأدبية هو التأثير الاقتصادى . فقد كانت هناك طبقتان أشد ماتكونان تباينا فى العصر الأموى . طبقة الأثرياء التى يأتيها رزقها عن طريق العطاء لقرابتها من الرسول أو لسبقها فى الاسلام ولا عمل لها الا التبطل واللهو ، والطبقة الاخرى هى جماعة المزارعين والصناع التى تشقى فى سبيل أولئك السادة ومن أجل الحصول على فتات موائدهم . وقد استخدم الأمويون فكرة العطاء استخداما سيئا فأخضعوه للتيارات السياسية وجعلوه سلاحا ضد أعدائهم ونعيما مباحا لأنصارهم .

وانفاق الأمويين المستمر من أجل تثبيت سياستهم عرض دولتهم لهزات اقتصادية مستمرة فكانوا يلجئون الى زيادة فرض الضرائب ، ولا يجدون الا الطبقة الفقيرة المستضعفة ليرهقوها بهذه الضرائب . وقد أدركوا أن دولتهم ستتعرض لهزات وأزمات اقتصادية نتيجة دخول عدد كبير من الذميين فى الاسلام تخلصا مما عليهم من الضرائب الباهظة ، ولكن الحجاج لم يتورع أن يعيد فرض الجزية والخراج على من أسلم منهم . فكأن سياسة الأمويين كانت مؤسسة على مبدأ « المال قبل الاسلام » وهو مبدأ خطير فقد ضج الموالى ، وأخذوا يتكتلون ضد الدولة ويخرجون مع الخارجين عليها . وقد شل ذلك حركة التجارة لان جزءا كبيرا من أفراد المجتمع ـ وهم الموالى ـ لم يكن فى قدرتهم الشراء والمعاملة التجارية ، هذا الى جانب الحروب المتواصلة ، وازدهار التجارة لا يتأتى الا فى جو الاستقرار السياسى .

أما فى العصر العباسى فقد أصبح العراق مركزا للحياة الاقتصادية الدائبة الحركة ، وكانت البصرة هى القلب النابض لهذه الحياة ، اذ امتدت علاقاتها الاقتصادية شرقا وغربا الى الهند والصين وأقصى بلاد المغرب . ونتيجة لذلك الرخاء ، نشأت طبقة المجان الاباحيين وكان رد الفعل نشوء طبقة الزهاد. ولم تلبث بغداد بعد انشائها أن نافست البصرة فى رخائها ، حتى كان الكبش يباع بدرهم والتمر ستين رطلا بدرهم والسمن ثمانية أرطال بدرهم .

ولكن حدوث الفتنة بين الأمين والمأمون عجل بالانهيار الاقتصادى . وكانت هذه المأساة الدامية سببا فى ظهور قصائد شعبية رائعة تفيض بالحزن والألم ، وتصف كل ما اكتنف الحياة فى بغداد من غلاء الأسعار وهول الحروب ، وصولة الفقراء وشذاذ الآفاق . والى هنا يكون المؤلف قد استعرض أغلب المؤثرات التى انفعلت بها الحياة فى القرن الثانى الهجرى ، والتى ظهرت آثارها بوضوح فى شعر هذا القرن .

وقبل أن يتحدث الدكتور هدارة فى الباب الثانى عن اتجاهات الشعر وقف عند فكرة الشك ليتثبت مما بين يديه من شعر . فنظرية الشك التى نادى بها طه حسين وابن سلام من قبله جعلت ذلك الشك يتسرب الى نفوس الدارسين للأدب فى مختلف العصور . ومع أن عناصر الشك فى الشعر الجاهلى لها مايبررها بحكم أن تناقل هذا الشعر قد تم على أفواه الرواة ، وانه قد دون فى عصر متأخر ، وأن العصر الجاهلى نفسه كان محل غموض فى التاريخ عموما ، وأن مراجعه التاريخية نادرة ، وكذلك كان لظهور الاسلام أثره فى صرف الاهتمام عن الشعر الجاهلى وضياعه فى بعض الأحيان ، خصوصا مايمس الناحية الدينية ، ولكن كيف السبيل الى الشك فى شعر القرن الثانى مع بعده عن جميع هذه العناصر ؟

ان باحثا عراقيا يرى أن العصبية القبلية اذا كانت قد خفت نسبيا ، فالعصبية الفنية اشتدت ممثلة فى الصراع بين القدماء والمحدثين ، وكذلك النزاع الدينى بين الفرق المذهبية والنزاع الجنسى بين العرب والشعوبية والنزاع الاجتماعى بين اهل الزهد والمجون ، ويدلل الكاتب على ذلك بضياع أكثر دواوين الشعر فى ذلك العصر .

ويرد المؤلف بان كل هذه العناصر لا يخلو منها عصر ، حتى عصرنا الحديث الزاخر بالمطابع وطرق النشر والاذاعة . الا توجد دواوين لشعراء كبار لم تجمع حتى الآن ؟ الا يستخدم بعض الناشرين كتب الادب استخداما سيئا ، فيخرجوا نشرات محرفة من أجل الربح المادى ولو على حساب تشويه الأدب ؟ أما الصراع السياسى والمذهبى فلا يخلو منه عصر قط ، وعصرنا الحديث يزخر بالوان هذه التيارات العنيفة فى المذاهب الفكرية المختلفة ، ومع ذلك هل يجوز أن نشك فى شعرنا المعاصر وصحة روايته أو نسبته ؟ ان عناصر الشك التى كانت موجودة فى العصر الجاهلى والعصر الاسلامى قد زالت تماما فى القرن الثانى . فالشعر كان يدون اما بايدى الشعراء أنفسهم واما عن طريق كتاب يعهد اليهم الشعراء بهذه المهمة .

ثم هناك نقطة أخيرة فى هذا الموضوع . الا يوجد تطابق بين الشعر الذى وصلنا من القرن الثانى وبين الحياة فى هذا العصر من نواحيها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية كما نستطيع أن نتمثلها من كتب التاريخ المختلفة ؟ اننا نجد التطابق شديدا بين الشعر وعصره مما يزيد ايماننا بصحة الشعر الذى وصلنا .

وبعد هذا يفضل المؤلف أن يختار موضوعات الشعر وسيلة لدراسته ، لأن دراسته عن طريق المدارس الشعرية التى ظهرت فى ذلك الوقت عسيرة وخاطئة فكثير من الشعراء ينتمون الى أكثر من مدرسة ، ودراسته عن طريق البيئات دراسة ناقصة أيضا فكثير من البيئات لم يكن لها فى القرن الثانى حظ المشاركة القوية وأكثر الشعر فيها كان وافدا .

ويقسم الباحث الباب الثانى الى ثلاثة فصول فيتحدث فى الأول منها عن الاتجاهات العامة لشعر القرن الثانى . فيرى أن حركة التجديد أخذت تسرى فى مطلع القرن الثانى وتصطدم فى عنف بعمود الشعر القديم ومنهجه وقوالبه . ومما أعان على وجود هذه الحركة ظهور طبقة جديدة فى المجتمع من ناحية جنسها اذ كانت مزاجا بين العرب وبين الأجناس الأخرى التى أخضعها المسلمون فى فتوحاتهم . وهذه الطبقة الجديدة المولدة كانت لها خصائص نفسية تختلف عن العرب الخلص الذين حملوا لواء الشعر حتى نهاية القرن الأول . أما فى بداية القرن الثانى ، فلم تعد القوالب الجاهلية بما فيهامن رنةخطابية قوية وجزالة الفاظ تملأ الفم وتقتحم السمع تصادف هوى فى نفوس هؤلاء المولدين أو تربطهم بعاطفة ما ، وكذلك انعدمت الروابط العاطفية بين هؤلاء الشعراء وبين معالم الحياة العربية الجاهلية بما فيها من اطلال . فكان ظهور هؤلاء الشعراء دفعة قوية لحركة التجديد فى الشعر فى القرن الثانى ، وكان شعرهم صدى لهذه الحركة ، وأول مظهر من مظاهر التجديد هو البعد ــ الى حد ما ــ عن القصائدالمطولة التى كانت أساسا فى الشعر الجاهلى ، واختيار المقطعاتالصغيرة التى لا تتجاوز بضعة أبيات .

ويرجع السبب الى طبيعة التطور الحضارى الذى آل اليه المجتمع الاسلامى فى ذلك العصر ، فكلما تعقدت أسباب الحضارة وطرائق الحياة ، تسرب الملل الى نفوس الناس من الأعمال الأدبية المطولة ولم يعد لديهم لا الاستعداد ولا الوقت الذى يتيح لهم أن يقفوا ليستمعوا الى قصيدة قد يستغرق القاؤها ساعة أو أكثر . لهذا لم تعد الأسواق مسرحا لقول الشعر ، فوقت الناس أصبح ملكا لما يزاولونه من أعمال ، بل قد يكون أيضا ملكا لما يعكفون عليه من لذة ، تأبى حياتهم اللاهية أن تضيعها لقاء سماع قصيدة من المطولات . وكذلك أصبح الشاعر يحد قصيدته بفكرة معينة لاتستغرق أكثر من أبيات معدودة ، والى هذين السببين يمكن أن نضيف تأثير الغناء ، فطبيعة الغناء تفرض على الشعراء أن يقتصر شعرهم على المقطعات الصغيرة حتى يمكن تقديمها فى اطار موسيقى ومع ما يتطلبه الغناء من تأثير سريع .

●

ولو أننا بحثنا فى عمود الشعر ونهج القصيدة لوجدنا فيهما أهم أسباب الخصومة بين القدماء والمحدثين ، اذ نجد العلماء والرواة لايعدون الشعر شعرا الا اذا كان جاريا على النظام الجاهلى القديم ، ولكن المحدثين خرجوا على عمود الشعر وثاروا على نهج القديم ، فلم يعودوا يفتتحون قصائدهم بالبكاء على الأطلال ، بل بالتعبير عن ضروب حياتهم الجديدة . وأما بناء القصيدة والتحام أجزائها كما جاء فى العمود التقليدى فقدحدث فيه تغير كبير ، فأشعار المحدثين الجديدة كانت فى معظمها عبارة عن مقطعات قصيرة تحوى كل منها غرضا بعينه يستغرق القطعة ، ولهذا لم يعد البيت الشعرى وحدة منفصلة ــ كما كان فى الشعر القديم ــ قائمة بذاتها ، ولكنه أصبح جزءا لايتجزأ من القصيدة لايمكن رفعه منها دون أن يصيب الخلل معناها ومبناها معا .

وليس معنى هذا أن شعر القرن الثانى كان كله تجديدا ، فقوة تيار الشعر القديم كان لها مظهران فى ذلك العصر : الاول خضوع الشعراء المجددين لهذا التيار فى بعض أشعارهم وبخاصة شعر المديح ارضاء للممدوح أولا وارضاء للعلماء والرواة ثانيا ، ولاثبات تمثلهم القوى للثقافة العربية القديمة فى بعض الاحيان .

أما المظهر الآخر فيتضح فى وجود شعراء محافظين يلتزمون عمود الشعر القديم ، لأنهم عاشوا فى بيئة اعتصمت من التأثير العنيف الذى أحدثته العوامل المختلفة فقد كانوا من البدو الذين لاتدعوهم الى الحواضر أسباب قوية .

والحقيقة ــ كما يقول المؤلف ــ ان الاتجاهات العامة التى كانت تظلل الشعر فى القرن الثانى سواء فى موضوعه أم فى صورته كانت شديدة الدلالة على التطور الكبير الذى حدث فى شعر هذا القرن . وأول اتجاه عام هو التعبير عن الذات . والشاعر القديم قلما كان يلتفت الى نفسه ويصف مشاعره فى حرارة وصدق . كان حين يتغزل يصف محبوبته وصفا مجردا أويطلعنا على جانب تقريرى من حبه ، ولكنه لم يكن يتتبع تأثير هذا الحب فى نفسه أو يتعمق فى خوافيه وارتباطه بكيانه . وكذلك الشأن فى شعر الطبيعة ، لانظهر فيه ذاتيته ، أما فى القرن الثانى فقد التفت الشعراء الى أنفسهم ، فلم يعد تغزلهم مجرد وصف حسى جامد لامراة مثالية فى جمالها ، ولم يعد وصفهم لمظاهر الطبيعة بعيدا عن مشاعرهم وعن أحاسيسهم النفسية .

والأهم من ذلك أن هذه النزعة الذاتية وجدت فى قصائد تعرض جوانب خاصة من نفس الشاعر ، ولعلنا نسمع لأول مرة فى هذا القرن شعرا يصور فيه صاحبه مأساة فقد بصره ، وانطواءه فى عالم الظلام الرهيب ، أو يصور فقره ويعبر عن احساسه ازاء هذه المشكلة التى كان يعانيها ومعه أطفاله الصغار، أو يصور سواد لونه والاحاسيس التى تنتابه من جراء ذلك . أو يعبر عن حنينه الدافق الى وطنه الذى فارقه .

والى جانب هذا التعبير الذاتى ، يظهر الاتجاه الواقعى الذى يصور فيه الشاعر أحداث عصره وفتنه الناتجة عن تقلبات السياسة وأهوائها . وفى مثل هذه الاحداث تظهر روح شعبية صادقة لا يعنيها الا ماتجره على معظم الشعب من تدمير ، وما تشيعه فى الناس من اضطراب . ولعل هذا الانطباع يبدو فى أجلى صوره من خلال الشعر الذى صور أحداث الفتنة بين الأمين والمأمون .

ويأتى المؤلف بنماذج تؤيد وجهة نظره فيما يتصل بالنزعة الذاتية والاتجاه الواقعى تقنعنا حقيقة بوجود هذين التيارين . والواقع أن آراء المؤلف فى هذا الفصل بحاجة الى مناقشة .. فالقضية الاولى التى يثيرها هى أن البيت لم يعد وحدة القصيدة بل اصبح جزءا لايتجزأ منها وبناء على ذلك لم يعد من الممكن رفعه دون أن يصيب الخلل معناها ومبناها . فالقصيدة العربية كانت دائما تعتمد على البيت المفرد كوحدة مستقلة فهى أشبه بحبات العقد اذا انفرط امكن جمعه مرة ثانية فى سهولة ويسر ولا يخل به أن تضيع بعض حباته ، لافى القرن الاول ولا فى الثانى فحسب بل الى أيام شاعرنا شوقى . وقد جاء العقاد فى كتاب « الديوان » فغير من نظام قصيدة لشوقى وبدل فى ترتيبها ليؤكد ذلك ، ثم جاء غير العقاد من النقاد فصنع بغير شوقى من الشعراء مثل ذلك . وكثيرا ما انتقد النقاد محاولة بعض الشعراء الفجة فى القرون الاولى – لربط القصيدة عن طريق التضمين ، فكيف نسلم برأى المؤلف وهو لم يحاول التدليل على هذا الرأى ؟.. ان نقاش النقاد حول الوحدة العضوية ، لم يثمر الا بعد الحرب العالمية الثانية وكان أساسه البناء الدرامى .

وقد حاولت أن أغير وأبدل وأرفع ما أشاء من أبيات فى أكثر المقطوعات التى أوردها المؤلف فلم أجد كبير عناء . والقضية الثانية التى يثيرها كانت حول شعر الغزل . ففى رأيه أن شعر الغزل فى القرن الثانى هو الذى التفت الى الجوانب النفسية أما قبل ذلك فلم يعرف الشعراء الا الوصف المادى ، فكيف نستطيع أن نقبل هذا الرأى وننسى غزل العذريين فى القرن الأول ؟ كيف ننسى هذا الشعر الرومانسى الذى يصور لوعة النفس المحبة ، شعر مجنون ليلى وقيس لبنى وجميل بثينة وغيرهم ، لو قارن المؤلف بين غزلهم وغزل القرن الثانى وخرج بهذه النتيجة لكان له معنا شأن آخر ، ولكن هيهات ، فما غزل أبى نواس وجماعته براق الى غزل القرن الأول من حيث التعبير عن النفس فى هواها .

والقضية الثالثة حول الشعر الذاتى ، فعرض المؤلف له يوحى بان القرن الثانى هو الذى عرف هذا اللون من الشعر ، أو هو على الاقل لم يظهر قبل ذلك بصورة قوية ، ويكثر من نماذج الشعراء التى تحدثوا فيها عن فقرهم – أو سواد لونهم فى بعض الأحيان – أو ماشابه ذلك من هذه الأغراض التى تناول فيها الشعراء ذواتهم . والحقيقة أن هذا الشعر الذاتى قد ظهر بصورة قوية فى العصر الجاهلى على أيدى الشعراء الصعاليك وحديثهم لايكاد ينقطع عن هذه النواحى ، خاصة ناحية الفقر الشديد .. فأبو خراش يتحدث عن فرحته بنعلين أهديتا له ، وتأبط شرا والشنفرى يتحدثان عن نعليهما الباليتين المزقتين ، والشنفرى يتحدث كذلك عن ثيابه الخلقة .وأبيات عروة فى الفقر خير مما أتى به المؤلف من شعر القرن الثانى فى هذا الموضوع ، فالفقير عند الناس أهونهم عليهم مهما يكن له من فضل : يجافيه أهله وتزدريه امرأته ، حتى الصغير يستطيع أن يذله ، أما الغنى فمهما يخطىء يغفر له . وهو فى ذلك يسخر من ذلك المجتمع الذى يزدرى الفقير ويقدر الغنى ولا يهتم بغير المظاهر المادية . وهو يعبر عن ذلك بروح شعبية حتى لنسمع أن عبد الله بن جعفر يطلب الى معلم أولاده ألا يرويهم هذه القصيدة « هذا يدعوهم الى الاغتراب عن أوطانهم » . وفى هذه القصيدة يقول عروة بن الورد :

ذرينى للغنى أسعى فانى
وجدت الناس شرهم الفقير

وأدناهم وأهونهم عليهم
وان أمسى له حسب وخير

يباعده القريب وتزدريه
حليلته ويقهره الصغير

ويلقى ذو الغنى وله جلال
يكاد فؤاد لاقيه يطير

قليل ذنبه والذنب جم
ولكن للغنى رب غفور

لو قارن المؤلف بين شعر الصعاليك وشعر القرن الثانى فيما يختص بهذه النزعة الذاتية لكانت دراسته فى هذه الناحية أكثر خصوبة وأشد امتاعا ، ولعله كان سيخرج بنتائج أخرى أكثرقربا الى الحقيقة .

والقضية الرابعة التى يعرض لها المؤلف فى هذا الفصل تتصل بالشعر الواقعى الذى يعنى به الدكتور هدارة ، الشعر الذى دار حول الاحداث وصور الثورات . وقد ركز المؤلف حديثه كله حول الثورات فى العراق .

والواقع أن دراسة شعر القرن الثانى دراسة موضوعات هى التى حصرته وضيقت عليه ، ولعل من مزايا دراسة البيئات الاستقصاء – وان كانت لها عيوبها الأخرى – فالشعر فى مصر فى القرن الثانى كان يغلى بالحديث عن الثورات كثورة الجروى وحروبه ضد السرى . وكان المعلى الطائى هو شاعر السرى وكان سعيد بن عفير شاعر الجروى ، فلا يكاد ينتصر أحدهما فى موقعة حتى يصورها شاعره . ومن الاحداث الكبرى التى شغلت الرأى العام وحركت الشعراء فى مصر فى تلك الفترة قضية أهل الحرس التى ارتشى فيها القاضى العمرى لينسب أهل الحرس الى العرب وقد تدخل الخليفة العباسى الأمين فى القضية فأمر بردهم الى ماكانوا عليه من أنسابهم . وللمعلى الطائى شعر واقعى يصور كل ذلك ، فهو يقول فى احدى قصائده للقاضى العمرى :

كم كم تطـــــــول فى قراتك
والجور يضحك من صـــلاتك

فاشرب على صرف الزمـــا
ن بمـــا ارتشيت من الحواتك

ان كنت قـــــد الحقتهـــــم
عـــــربا فزوجهم بنـــــاتك

وينتقل المؤلف الى الفصل الثانى فيتناول الاتجاهات الجديدة فى القرن الثانى ويحصرها فى المجون والزندقة والزهد والشعر المذهبى ثم الشعر التعليمى . ويرى الباحث أن المجون انمايرتبط بالقرن الثانى ارتباطا كاملا ، لأنه فى القرن الاول كان مسألةفردية ولم يكن تيارا عاما . ولا نستطيع أن نسقط من حسابنا التأثير الفارسى فى مد تيار المجون بأسباب القوة والحياة . وكذلك كان لانتشار مذاهب الغلاة من الشيعة تأثير خطير فى مد هذا التيار بروافد قوية . ولعل أول مظهر عند شعراء المجون هو مجاهرتهم بارتكاب المحارم علنا دون مواربة . ولا نستطيع أن ننكر تأثيرحركة الشعوبية فى هذا التيار ، خاصة اذا عرفنا أن رءوس الماجنين كانوا من الموالى ، ولعلهم أرادوا بهذه المجاهرة بالمجون هدم مقومات المجتمع الاسلامى . أما الزندقة ــ وهى متصلة بالمجون اتصالا وثيقا ــ فقد كان ظهورها فى العراق أواخر القرن الاول وأوائل الثانى حيث العناصر الفارسية والمعتقدات والمذاهب . وربما كان الشك فى الدين مرحلة تظهر فى كل حضارة انسانية عند انتقالها منحالة فكرية الى اخرى . ومع ذلك فاثر الشعوبية واضح فى تيـــار الزندقة بدس الاكاذيب فى أصـــول الدين الاسلامى . وقد كانت جمـــاعة أبى نواس على رأس الماجنين والزنادقة . أما الزهد ، فاول حقيقة ينبغى التنبه اليها انه كان فى القرن الثـــانى مذهبا له خصائص واصول يرتكز عليها وليس مجرد ميل فطرى . كان الدافع الدينى أساسيا يتمثل فى أولئك الذين اتقوا الله واستشعروا تفاهة الحياة وعكفوا على أنفسهم يطهرونها من شوائبها ويروون ظمأهم عن طريق التجربة الروحية لا عن طريق الاستدلال العقلى . كذلك اشتدت الحركة المضادة لتيـــار المجون والزندقة فظهر عديد من الزهاد الذين هجروا زخرف الدنيا .

ومما لاشك فيه أن نشأة الأحزاب السياسية التى شهدهـــا القرن الأول وتطاحنها المرير الذى امتد الى القرن الثانى كان من الأسباب التى دفعت الناس الى التماس النجاة بعيدا عن هـــذا الصراع فى الدين يلوذون به . ولم يكن الوضع الاقتصادىللجماعة الاسلامية بعيدا عن التأثير ، فالفروق الواضحة بين الطبقـــــات الاجتماعية أوجدت طبقة بائسة تقنع بالكفاف معتصمة بتقوى الله .. ولعل أبا العتاهية كان خير ممثل لشعر الزهد . أما الشعر المذهبى فواضح أنه الشعر الذى قاله شعراء المذاهب والفرقالتى كانت تصطرع منذ نهاية القرن الاول كالخوارج والشيعة والمرجئة وغيرهم . وقد أثار المتكلمون بجدالهم الدينى مشكلات كثيرة ، ووضعوا فى أيدى أصحاب الفرق سلاحا يدافعون به ، ويبدو أن قيام الدولة العباسية على أساس دينى والاختلاط بالثقـــافات والعناصر الاجنبية كان له اثره فى نشاط الفرق المذهبية والشعر المذهبى أيضا . ولعل أقدم الفرق المذهبية فى تاريخ الاسلام هى فرقة الخوارج ، وتجمع فرقها التى تبلغ نحو عشرين فرقة على تكفير على وعثمان والحكمين وأصحاب الجمل ، وكل من رضى بتحكيم الحكمين ، كما تتفق على الخروج على الامام الجائر . ولكن القرن الثانى لم يشهد للخوارج نشاطا كبيرا بعد هزيمتهم على يد مروان بن محمد .

والمرجئة من أقدم الفرق المذهبية فى الاسلام أيضـــا ، وقد اطلقت عليهم هذه التسمية لأنهم يرجئون الحكم ويكتفونبالايمان وهى تجيز احتمال عفو الله حتى مع عدم التوبة ومع الاكثار من المعاصى . أما فرق الشيعة فهى أغزر الفرق الاسلامية المذهبية فى انتاجها الشعرى ، ولعل ذلك يرجع الى الكثرة الهائلة منالشعب التى تفرعت عن الفرقة الاصـــلية . ومن شعرائهم كثير عزة والكميت والسيد الحميرى وغيرهم .

وأخيرا يتحدث المؤلف عن الشعر التعليمى ، ويرى أناليونان قد عرفوا هذا الفن من زمن بعيد ، وكذلك الهنود كان لهم ولع شديد بهـــــذا الفن التعليمى . واذا كان لابد من تأثير أجنبى فالمؤلف يرجع التأثير الهندى لأن اتصال العرب بالادب الهنـــدى كان أوثق من اتصالهم بالأدب اليونانى . وقد كان الرجزوالمزدوج هما الشـــكل الغالب الذى اعتمد عليه الشعر التعليمى اعتمادا كبيرا فى القرن الثانى . ومن الواضح أن أبان اللاحقى هو شاعر هذا النوع فى ذلك القرن .

ومن البين ان هذا الفصل هو أهم فصول الكتاب من ناحية موضوعات الشعر لانه يتحدث عن الجـــديد الذى أتى به ذلك القرن . ولكننا نلاحظ ان جماعة ابى نواس كانت أبرز منتناولوا المجون والزندقة ، وأبا العتاهية أبرز من تناولوا الزهد ، وابان اللاحقى أبرز من تناولوا الشعر التعليمى وكلهم عباسيون ، اما الشعر المذهبى ــ الخوارج والشيعة ــ فقد ظهر فى القرن الأول الهجرى .

واذا كان الأمر كذلك فلماذا الحديث عن شعر القرن الثانى ؟ لماذا لم يحدد البحث بالنصف الثانى منه ؟ أو لماذا لم يحـــدد البحث بالعصر العباسى الأول ؟ ألأن ارتباط الأدب بقيام دولـــة ونهاية أخرى ليس ارتباطا وثيقا ؟ لقد ثبت أن الشعراء الـــذين تناولوا الأغراض الجديدة وبرزوا فيها كلهم عبـــاسيون ، ومن المؤكد أن العامل السياسى يستتبعه عامل اجتماعى وتطوراقتصادى وثقافى ، ونحن لانستطيع أن نتحدث عن شعر القرن العشرين ،لأن قيام الثورة قد أثر فى مجتمعنا سياسيا وفـــــكريا واجتماعيا واقتصاديا وبدأ مرحلة جديدة يمكن أن نبدأ منها فى دراستنـــا الأدبية .

ويتناول المؤلف فى الفصل الثالث من الباب الثانى الاتجاهات الجددة ويحصرها فى المديح والهجاء والرثاء والحكمة والوصف والطرد والخمريات والتغزل . وقد تطورت هذه الفنون جميعا فى القرن الثانى الهجرى . تغير افتتاح قصائد المديح فاصبح التعبير عن الحياة الجديدة وتطورات الفنون الاخرى من حيث الشكل فاذا هى قصائد مستقلة أو مقطوعات صغيرة .

ويناقش المؤلف رأى الدكتور جابر الجينى الذى يرى فيه أن الهجاء والزندقة والفجور لم تكن شيئا طبيعيا دعت اليه طبيعة العصر ، ولكنها كانت نتيجة ايمـــان بمذهب معين هو مذهب الرافضة الذين عرفوا بالمباينين . ويرى المؤلف أنالدكتور جابر قد أسرف على نفسه وعلىالبحث العلمى ، فالمجان والروافض كان لديهم مجال الشعر فسيحا ليقولوا فيه مايشاءون ، أما أن نقول

ان مذاهبهم الخفية تحركهم لهجاء فرد من افراد المجتمع فلا يوجد مايبرر ذلك .

ثم يرد على الدكتور سيد نوفل الذى يقول ان التطور فىشعر الطبيعة جزئى لم يخرج عن الحدود العامة القديمة بل لازمها ودار فى نطاقها ، فيرى المؤلف أن التطور كان ضخما خاصة فيما يتصل بالتجاوب الوجدانى بين الشاعر ومظاهر الطبيعة ،ومحاولة تشخيص الطبيعة ومحادثتها على سبيل التجريد .

ويناقش المؤلف رأى الدكتور النويهى الذى يعرض فيه لاحساس أبى نواس نحو الخمر فيصوره كأنه احساس جنسى لأنه يسميها بكرا وعذراء وفتاة . فيرى أن هذا التصوير مبنى على الاسراف فى محاولة تطبيق علم النفس على الدراسة الأدبية تطبيقا فيه قسر واجبار . ولو وسع الكاتب دائرة بحثه ونظر الى شعر الخمريات فىالقرن الثانى نظرة أشمل لأدرك أن أبا نواس لم يكن أول من وصف الخمر بأنها عذراء وانها افترعت ، بل انها كانت شائعة فى هذا العصر عند جميع شعراء الخمريات . واخيرا يرفض الدكتور هدارة رأى الأستاذ العقاد الذى يرد فيه شذوذ ابى نواس الى النرجسية ، فيقول انه لا يرى ان أبا نواس كان معجبا بنفسه كنرجس ، وليس له شعر يصور تلك النزعة ، ثم انه كان على شاكلة جميع الماجنين والشذاذ من الشعراء ، فلملاذا لانصف هؤلاء الشعراء بالنرجسية أيضا لتفسير شذوذهم ؟ ..

وهكذا يمتعنا المؤلف فى هذا الفصل بتلك المناقشاتالخصبة التى تعمق مجرى البحث ويخلص من ذلك كله الى أن التجديد شمل الشكل والمضمون معا فى تلك الأغراض الشعرية خلال القرن الثانى .

ولكنا نختلف مع المؤلف فى بعض وجهات النظر التى عرضلها فى هذا الفصل . فهو يرى « من التطورات الجديدة التى نلاحظها أيضا على فن الهجاء فى القرن الثانى ميله الى الشعبية فى معانيه وفى أسلوبه » ، والواقع ان الميل الى الشعبية ليس جديدا على القرن الثانى فهو عند جرير واضح كل الوضوح ، وقد التفت القدماء الى ذلك حين قالوا : « جرير أشعر عامة » . وقصيدته المشهورة « أنت ابن هاتيك وتيكا .. يا ابن التى كانت تمشى حيكا » واضح فيها هذه الشعبية فى المعانى وفى الأسلوب وله قصائد أخرى من هذا القبيل . ثم يقول المؤلف : « التطور الفنى الذى حدث أساسه الهجاء الساخر .. بل هو رسم كاريكاتورى يبعث على الضحك » . ويضرب مثلا على ذلك بأبيات منصور الأصفهانى التى يقول فيها :

رجل كوجه البغل طلعته
ما ينقضى من قبحه الوصف

واصول هذا المذهب أيضا ترجع الى جرير ، الذى يقول فى قوم الفرزدق :

من كل منتفخ الوريد كأنه
بغل تقاعس فوقه خرجان

وحين يتحدث المؤلف عن الرثاء يقول : « فهو تمجيد لخصال الميت فى مقابل المديح الذى هو تمجيد لخصال الحى » . وهو رأى قديم سمعناه من قبل من أبى هلال العسكرى ، وهو فى الواقع يمثل نظرة جامدة لفنون الشعر ، فهو لاينظر لظروف كل فن ودواعيه وأبعاد العاطفة فيه . ثم اذا فلسف الشاعر الموقف كما صنع شوقى فى عصرنا هذا والمعرى من قبل فلم يتحدث عن صفات المرثى ، وانما تناول قضية الفناء والعدم الذى ابتلعالمرثى وغاله فلم يعد سبيل الى لقائه ، ألا يكون ذلك من باب الرثاء ؟

بقيت مسألة أخيرة نختلف مع المؤلف فيها فى هذا الفصل فهو حين يتحدث عن الغزل يقول : « ويمكننا أن نحصر انواع التغزلالجديدة فى القرنالثانى فى اربعة أنواع : التغزل المعنوى، التغزل الحسى الفاحش أو العابث ، التغزل بالمذكر ، القصص الغزلى » . أما التغزل المعنوى فقد ناقشنا المؤلف فيه من قبل حين ذكرنا الشعراء العذريين ، وأما التغزل الحسى الفاحش ، فالواقع أن أصوله بعيدة ترجع الى العصر الجاهلى وابيات امرؤ القيس الفاحشة التى أولها « تقول وقد مال الغبيط بنا معا » معروفة ، وكذلك الشأن فى الغزل القصصى ، فهو يملأ ديوان عمر ابن أبى ربيعة . فلم يبق بعد ذلك الا الغزل بالمذكر وهو حقيقة النوع الجديد الذى ابتليت به الحضارة الجديدة .

ويخصص المؤلف الباب الثالث للاتجاهات الشكلية فيتحدث فى الفصل الأول عن الأوزان ولغة الشعر وفى الفصل الثانى عن الصنعة الشعرية . فيرى أن الخليل بن احمد حين بدأفى القرن الثانى يسجل أوزان الشعر العربى عرف منها خمسة عشر وزنا استخدمها الجاهليون فى اشعارهم ، ثم جاء أبو الحسن الأخفش فاستدرك على الخليل وزنا آخر . ولهذا لم يكن أمام الشعراء بعد الجاهلية بد من استخدامها . واذا أدركنا غنى اللغة العربية بالالفاظ التى تجرى على نسق واحد وثقافة الشعراء اللغوية الواسعة علمنا أن تلك القيود لم تكن عنيفة بالنسبة للشعراء . ولكن كلما أخذت اللغة فى التطور ، فقدت على مر العصور كثيرا من ألفاظها فانكمشت ذخيرتها من الألفاظ التى تجرى على نسق موسيقى واحد وفى الوقت نفسه ضعفت ثقافة الشعراء اللغوية .

ومما لاشك فيه أن التطور الزمنى والحضارى لابد أن يترك أثرا فى أوزان الشعر وقوافيه . ولا ريب أن الغناء قد بدأ يشيع فى القرن الأول فى الحجاز خاصة ، فظهر تأثيره فى شعر الغزل حتى ان المغنين والمغنيات كانوا يضطرون أن يطيلوا أو يمدوا فى بعض حروف تفعيلات البيت ، وأن يقصروا فى حروف اخرى ، فاحدثوا بذلك زحافات كثيرة . وكان الشعراء يقبلون على الأوزان الخفيفة السهلة ويجزئون الأوزان الطويلة . وأخذ هذا الاتجاه يبرز شيئا فشيئا منذ أواخر القرن الأول فلا يقتصر على شعر التغزل وحده ، بل يفرض نفسه على أكثر فنون الشعر . وأبو العتاهية بالذات كانت له محاولات فى الخروج على الأوزان التقليدية وفى التحرر من القافية تحررا كاملا أو مايعرف بالشعر المرسل . وكان أبو العتاهية يدرك أنه بمثل أوزانه يخرج على البحور التقليدية فقد ذكر ابنه محمد أن أباه سئل : هل تعرف العروض ؟ فقال : أنا أكبر من العروض .

ومن شعراء القرن الثانى الذين جددوا فى الأوزان سلمالخاسر وقد مدح الهادى بقصيدة كل سطر فيها على وزن مستفعلن واحدة .

ويحاول المؤلف بعد ذلك أن يثبت أنه كانت هناك لغة مولدة فى القرن الثانى الهجرى ، تظهر فى تلك السهولة الواضحة فى شعر كثير من الشعراء والشعبية التى نراها عند أكثرهم ،ودخول

الفاظ اجنبية ، وخروجه على قواعد اللغة ، ثم النثرية التى نراها فى اوضح صورها عند ابى العتاهية .

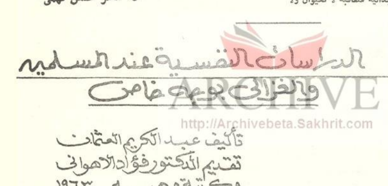
وفى الفصل الثانى يقسم المؤلف الصنعة الشعرية الى صنعة لفظية وصنعة معنوية . أما الصنعة اللفظية فهى الزخـــارف والبديع ، ويرى أن من أهم أسباب ظهور الصنعة اللفظية ماذكره عبد الله الطيب المجذوب أن هذا كان نوعا من التعويض عن الفنون التشكيلية وغيرها مما حرم منه العرب . أما الصنعة المعنوية أو الصورة الشعرية فقد خرج الشعراء فى هذا القرن على تحديد الاقدمين لمعنى التشبيه ونطاقه فبعدوا به عن دلالته الحقيقية وعلاقاته القريبة الى دلالات فيها كثير من ضروب التجســـيم وتوضيح الجزئيات ووفرة الظلال والخيال السامى .

ولكن المؤلف لم يحدثنا عن الحركة فى الصورة ولم يحدثنا عن تكامل هذه الصورة ، كما لم يقارن بينها وبين شاعر أموى اشتهر بلوحاته وهو ذو الرمة . يقول شوقى ضيف « ويرسم ذو الرمة فى ديوانه رسما يحشد فيه دائما أكثر ماهناك من جزئيات وذرات فى الطبيعة جارية وغير جارية ، ومتحركة ، وغير متحركة ،ويحس الانسان فى كثير من الاحوال كأن هدفه من قصيدته أن يرسم هذه المناظر فحسب ... وذو الرمة يعبر فى ذلك كله عن مقدرة جديدة فى التلوين والتخطيط والتظليل ونثر الاضواء .. ولا يستطيع الرسام أن ينقل فى لوحاته حركات وجدانية متعاقبة لا لحيوان ولا لانسان ، انما كل مايستطيعه ان ينقل حركة واحدة ، اما ذوالرمة وغيره من الشعراء فانهم يستطيعون أن ينقلوا حركات متعاقبة . وليس هذا كل مايفرق لوحات ذى الرمة من لوحات الرسامين ففيها أيضا هذه الصور السمعية التى ينقلها ذو الرمة عن حيوان الصحراء ، بل عن همسات الفلوات » .

ولكن هذا الباب هو أكثر أبواب الكتاب امتاعا بما فيه من جديد . فلعلنا لأول مرة ندرك أن محاولة الخروج على عمـــود الشعر العربى فى شكل القصيدة قد بلغ هذا الحد فى القـــرن الثانى ، وأن هناك شعراء نظموا من قبل على التفعيلة الواحدة وأن غيرهم قد عرف الشعر المرسل . وهو أكثر امتاعا أيضا بما فيه من عرض مستفيض للصنعة الشعرية والصورة على وجـه الخصوص لشعراء هذا القرن .

ومهما اختلفنا مع المؤلف فى بعض وجهات النظر فان الكتاب دراسة جادة عميقة أتى فيها المؤلف بكثير من النتائج الهامةورجع فى تأليفه الى مايقرب من مائتى مرجع رجوع الباحث المدقق الذى يسجل ويناقش ، تسجيلا أمينا ، ونقاشا علميا هادئا . ومن أجل هذا الاستيعاب كانت هذه الصورة الواضحة لشعر هذا القرن ، وكان هذا العمل العلمى الضخم الذى ملأ به صاحبه فراغا فى الدراسات الأدبية .

د. ماهر حسن فهمى



من بين علماء الاسلام ومفكريه يقف حجة الاسلام الامام ابو حامد الغزالى قمة شامخة ثابتة لها مكانتها وأثرها فى عالم الفكر فهو من القلائل الذين استطاعوا أن يستوعبوا ثقافات عصرهـــم المختلفة ويهضموها ويفيدوا منها فى دراساتهم وبحوثهم بعد فحص وتعمق وتمحيص ويضيفوا اليها من مبتكراتهم مايضفى عـــلى ماينتجونه طابع الاصالة والجدة والابتكار .

والامام أبو حامد الغزالى متعدد الجوانب ، فقد كان فقيها راسخ القدم فى علم الأصول ملما بأحكام الشريعة وأمورها فى شىء من التحرر والبعد عن الجمود ، وفيلسوفا بلع الفلاسفة وأراد أن يتقيأهم فما استطاع ـ كما قال عنه ابن العربى ـ ومتكلماشديد الخصومة للمتكلمين . وصوفيا له قدرة خارقة على التغلغل فى أغوار النفس البشرية وتحليل سلوكها تحليلا بارعا . كما كانمربيا حكيما له منهج خاص فى التربية يدل على خبرة عميقة بالنفوس واحوالها .

وحياة الامام الغزالى حافلة بالتجارب غنية بالخبرات التى صهرته ودفعته الى الالمام بثقافات عصره وتعمقها والنظر فيهـــا وبحثها لا مجرد ترديدها والتشدق بها ، وكان فى عقله المتوثب وخياله المنطلق مادفعه الى الثورة على كل قيد يغل تفكيره أو رأى يحاول الآخرون الجمود عنده ومن هنا لم يستطع الغزالى أن يسيغ تفريعات الفقهاء وتدقيقاتهم المتكلفة فانصرف بنفسهالى معرفة الله سبحانه وتعالى ودرس علم الكلام ولم يكن على وفاق تام مع علمائه وبدأ يدرس ويصنف .

ولعل الشكوك كانت قد بدأت فى التسرب الى نفسه فى هذا الوقت ، واتجه الى الفلسفة يتعمقها عله يجد فيها مخرجا من الشكوك التى كانت تخيم على عقله وتثور فيه بين حين وآخـــر فلم يجد فيها شفاء لنفسه وطمأنينة لقلبه وابعادا لهواجســـه وشكوكه وبعد أربع سنوات من النجاح والتوفيق فى التدريس ببغداد انقطع الغزالى عن هذه المهنة لأنه لم يرض عما كان يلقيه

على الطلاب ووجد نفسه صريعا لعاملين يتجاذبانه لا يكاد يطمئن لأحدهما حتى يشده الآخر اليه عما وصل اليه من منصب وما أصابه من نجاح يدفعه الى الاقبال على الحياة والبقاء ببغداد . وشكوكه التى أخذت عليه نفسه ورغبته فى أن يجدالأمن والطمأنينة وخلاص القلب كل ذلك يبغض اليه المنصب ويزين له الابتعاد عنه وعن بغداد .

وبعد ستة أشهر من التجاذب بين شهوات الدنيا ودواعى الآخرة اعتقل لسانه عن التدريس فى آخرها وانحطت صحته ، وخيم على قلبه حزن شديد ولم يجد بدا من اللجوء الى الله ، الذى يجيب المضطر اذا دعاه .

هذه التجربة العنيفة القاسية التى لانظير لها والتى مر بها الغزالى ووصفها فى « المنقذ من الضلال » كانت السبب الرئيسى المباشر الذى دفعه الى العناية بدراسة النفس والى الاهتمام بها اهتماما فاق ماعهد فى المتقدمين عليه اذ دفعته الى اختيار العزلة أكثر من عشرة أعوام وكانت هذه العزلة ذات أثر كبير عليه فقد أثرت فكره وأمدته بالكثير من المعرفة وجعلته أصفى روحا وأكثر قدرة على التأمل النفسى لأن معرفة النفس بالنسبة اليه أصبحت وسيلة لتعديل السلوك واصلاح الأخلاق والوصول الى تكامل الشخصية الانسانية .

كما غيرت هذه العزلة مجرى حياته فقد أوصلته الى حيث وجد طمأنينة القلب وسلامة النفس وصفاء الوجدان وأكسبته قدرة فائقة على التعمق الذاتى ومراقبة سلوكه وسلوك الآخرين ولذا كانت عنايته بدراسة النفس من العمق والجدة بحيث فاقت عناية فلاسفة الاسلام السابقين الأمر الذى دعا الأستاذ عبد الكريم العثمان الى التوفر على دراسة النفس عند الغزالى فى رسالته التى عنوانها « الدراسات النفسية عند المسلمين والغزالى بوجه خاص » .

ورسالة الأستاذ عبد الكريم العثمان هى فى الواقع عرض فيه شيء من التفصيل لما قيل حول النفس فى الفكر اليونانى والاسلامى حتى عصر الغزالى ووقفة فيها مزيد من العناية عند آراء الغزالى فى النفس ودراسته لها وان كان فى ثنايا فصول الكتاب اشارات الى امتداد هذه الفكرة أو تلك الى مابعد عصر الغزالى .

والكتاب يقع فى مقدمة وبابين ويسبق ذلك تقديم للأستاذ الدكتور احمد فؤاد الأهوانى يرى فيه أن الامام الغزالى هو الذى صور « علم النفس الاسلامى » عند المسلمين بناء على أنه هو الذى درس الظواهر الدينية نفسانيا « وما دمنا قد أفسحنا المجال لدراسة الظواهر الدينية نفسانيا فلا غرابة أن نقول بوجود علم نفس اسلامى كما نقول بوجود علم نفس بوذى أو نصرانى .. الخ .. ونستطيع أن نقول فى غير تردد : ان الذى صور هذا العلم عند المسلمين هو حجة الاسلام أبو حامد الغزالى » مقدمة ص ٤ .

ولكن الامام الغزالى لم يتناول بالدراسة التدين والسلوك ، والانفعال الدينى على أنها حقائق متميزة لها كيانها الخاص المستقل حتى يمكن أن يقال انه درس الظواهر الدينية نفسانيا وعلى ذلك فهو الذى صور علم النفس الاسلامى وانما تناول فى دراسته الظواهر النفسية عموما كما يتضح ذلك من بحوث النفس فى كتابه « احياء » وقد لاحظ الاستاذ عبدالكريم العثمان ذلك فلم يفرد فى رسالته بحثا خاصا عن علم النفس الدينى عند الغزالى لانه لم يدرس الا الظواهر النفسانية عموما « والدين عنده كلمة تطلق على الانفعالات والعواطف العامة التى تتبلور حول موضوعات الدين ولكنها لاتنفصل عن المواضيع النفسية العامة ، فحب الله ليس الا الحب العادى موجها الى موضوع دينى هو الله والخوف الدينى ليس سوى الخوف الطبيعى فى جميع مظاهره الدينية المختلفة فالسلوك الدينى يتم بنفس الصورة التى يتم بها اى سلوك آخر » ص ١٥٧ .

وأما مقدمة المؤلف أو التمهيد فقد تناول فيها علم النفس عند الغزالى بصورة عامة اذ تعرض فيها لموضوع علم النفس عند الغزالى وبين أن الغزالى فى بعض كتبه الخاصة يتناول بالدراسة كنه النفس وحقيقتها وجوهرها وفى كتب أخرى يتناول بالدراسة أفعال القلب وصفاته مرتبطا بأعمال الجوارح اى أنه فى هذه الكتب يتناول بالدراسة الانسان ككائن حى يعيش فى مجتمع يتأثر به ، ويؤثر فيه .

كما يتناول فى هذه المقدمة مكان علم النفس بين العلوم الأخرى ويبين أن دراسة الغزالى للنفس موزعة على علمين : علم المعاملة ويدرس فيه نشاط النفس وفعاليتها تحت عنوان « العلم بأحوال القلب » . وعلم المكاشفة ويدرس فيه النفس على أنها جوهر مجرد قائم بذاته تحت عنوان « العلم بحقيقة القلب » .

كما يتناول أيضا طريقة الغزالى فى دراسته للنفس فيبين أن هذه الطريقة تمتاز بالطابع العملى والتحليلى فهو فى دراسته للنفس على انها جوهر يتبع الفلاسفة السابقين ولكنه يختلف عنهم فى أنه لايعتمد على العقل وحده بل يضيف اليه الكشف أو ما يقذفه الله فى القلب . وأما فى دراسته لأعمال النفس ونشاطها فقد اتبع طريقة التأمل الباطنى وملاحظة سلوك الآخرين وتحليله وتحليل الظواهر النفسية المختلفة .

كما تناول المؤلف فى هذه المقدمة المصادر التى استمد منها الغزالى آراءه فى دراسته للنفس وقد قسم هذه المصادر الى نوعين : مصدر عام ومصدر خاص .

فالمصدر العام يتمثل فى القرآن والحديث وأقوال السيد المسيح ودراسات رجال الصوفية من أمثال أبى طالب المكى والمحاسبى والجنيد وكل ماتأثر به هؤلاء من ثقافة يونانية وفارسية وهندية وكذلك بحوث المتكلمين الذين لم يجد عندهم طلبته ومايوافق معتقده الا أنه استفاد من أستاذه الجوينى الذى كان أقرب الى القول بروحانية النفس وكذا آثار الفلاسفة الذين تعرضوا لحملاته الشديدة العنيفة ومع هذا فقد اقتبس كثيرا من آرائهم .

وأما المصدر الخاص فيتمثل فى التجارب التى مر بها وأهمها التجربة التى وصفها فى « المنقذ من الضلال » وملاحظته لنفسه ولسلوك الآخرين .

وأما البابان فيقعان فى أحد عشر فصلا ويشتمل الباب الأول وعنوانه « حقيقة النفس من البدء الى النهاية » على فصول سبعة يتناول فيها المؤلف النفس من جهة كونها جوهرا مجردا قائما بذاته ويبين أن الغزالى يلحق أغلب هذه الدراسة بميدان

علم المكاشفة ويعنى بذلك أن الوقوف على حقيقة النفس وكنهها لايستطيع الانسان الوصول اليه الا عن طريق مايقذف فى قلبه من النور الالهى الذى يفيض عليه والغزالى يرى أن علم المكاشفة هذا للخاصة الذين تتوفر فيهم شروط أهمها : اتقان علم الظاهر .. التخلى عن حظوظ الدنيا .. الاستقامة على سواء السبيل.. الاعراض عن كل غاية الا طلب الحق .. امتلاك قدر معين من الفطنة والذكاء والقريحة النافذة والفهم الصحيح .

●

وفى هذا النوع من الدراسة يبدو الغزالى مقلدا آراء الفلاسفة السابقين محاولا التوفيق بينها واضفاء الثوب الاسلامى عليهاففى تناوله للنفس على أنها جوهر مجرد قائم بذاته ياخذ تعريف ارسطو وابن سينا من بعده للنفس ، كما يستفيد من آراءافلاطون وارسطو فى تقسيمه للنفس الى نباتية وحيوانية وانسانية ، وهى فى نفس الوقت شهوانية وغضبيه وعاقلة .

ويأخذ عن الشيخ الرئيس أيضا منهجه فى البرهنة على وجود النفس وعلى مخالفتها للجسم كما يتبعه فى بيان طبيعة النفس ، ويأخذ برأى ارسطو وابن سينا فى وحدة النفس مخالفا افلاطون الذى كان يميل الى القول بتجزئتها .

كما يحذو حذو ابن سينا وارسطو قبله فى القول بحدوث النفس معارضا أفلاطون ومن تابعه من الذين ذهبوا الى قدمهاغير أنه حين يشرح هذا الحدوث يردد أقوال أصحاب نظرية الصدور ويقترب من القول بقدم النفس .

وهو من انصار روحانية النفس وفى هذا الاتجاه أيضا لم يكن مجددا اذ اتبع فى ذلك آثار ابن سينا وذكر نفس الأدلة التىاعتمد عليها .

وكذلك يقتفى آثار ابن سينا فى القول بخلود النفس ، بل ويعتمد على آرائه كل الاعتماد حينما يريد البرهنة على خلودها .

وأما الباب الثانى وعنوانه « أحوال النفس بين السلوك والعاطفة والدين » فيتناول فيه المؤلف دراسة الامام الغزالى لنشاط الانسان وفعالية النفس فيبين أن الامام الغزالى فى هذه الدراسة لايقتصر على المظهر الذاتى الداخلى بل يتناول أيضا المظهر الخارجي وهو ينظر الى الظاهرة النفسية على أنها ظاهرة تنبعث عن وحدة متكاملة هى الانسان والظاهرة النفسية عند الغزالى هى :

« كل تغيير يطرأ على أحوال النفس ويكون معبرا عن نشاطها وحيويتها سواء أكان موضوع هذا التغيير دينيا أم دنيويا » .

وقد عنى الغزالى بدراسة السلوك أكثر من أى موضوع آخر اذ تكلم على كل ضرب من ضروبه وبين أن لكل سلوك دوافعه وبواعثه وغاياته وأهدافه وبواعث السلوك ومثيراته نوعان :

١ ـ خارجية وذلك كهيجان الرغبة بصورة امرأة ومداخل هذه المثيرات هى الحواس الخمس .

٢ ـ داخلية تتمثل فى الخواطر وحركاتها .

والغزالى يبحث فى السلوك على أنه مظهر تعبير الفرد عن شخصيته لذلك كان سلوك كل فرد يختلف عن سلوك الآخر كما حلل الغزالى الدوافع والعواطف والانفعالات تحليلا عميقا فخرج فى دراسته هذه عن أن يكون مجرد ناقل لنظريات اليونان وفلاسفة الاسلام الى مبتدع مبتكر لموضوعات نفسية جديدة مع تبويب جديد للوقائع النفسية سابق على التصنيف الذى قام فى أوربا فى القرن الثامن عشر اذ ميز بين :

(أ) الحياة العقلية .

(ب) النشاط الحركى .

(ج) الحياة الوجدانية .

لأن السلوك أو النشاط النفسى عامة يعتمد عنده على الادراك أو العلم والميل أو النزوع هذا بالاضافة الى الحالة الوجدانية التى يكون عليها المرء .

وفى الفصل الأخير يتناول المؤلف « صلة النفس بالدين والأخلاق » فيبين أن الغزالى ينظر الى علم الأخلاق على أنه علم معاملة أى يبحث فيما يجب على المرء أن يفعله ليكون سلوكه موافقا لروح الشريعة فلا ينحرف عن الطريق السوى ويرى أيضا أن الشعور الدينى الواعى هو الذى يستطيع أن يحقق للشخصية الانسانية تكاملها ووحدتها وأن الدين وسيلة تتيح للانسان الصفاء والنقاء الباطنى كما تتيح له أن يتصل بخالقه فى كل لحظة أوعمل أو فكرة أو شعور ، ولذا كان الهدف من دراسة الغزالى للنفس هو معرفتها أولا ثم التوصل من هذه المعرفة الى معرفة الله وذلك لاصلاح السلوك وتعديل الأخلاق ..

ورسالة الأستاذ عبد الكريم العثمان بفصولها الاحد عشر ، ومقدمتها الضخمة جاءت ـ دون شك ـ نتيجة مجهود وبحث فى المراجع وتنسيق وتنظيم للفصول والأبواب وتفريع لفصول الرسالة الى نقاط تبحث كل منها على حدة ثم تربط بغيرها من النقاط السابقة وبالأفكار العامة التى توصل اليها المؤلف من قبل وهذا مادفع بالمؤلف الى التكرير والتطويل كما يلاحظ ذلك فى كل فصل من فصول الكتاب .

واذا ما رجعنا الى المقدمة الضخمة التى كتبها المؤلفلوجدناها قد جاءت مليئة بالكثير من نتائج بحث السيد المؤلف التىانتهى اليها فى دراسته كما تضمنت مجملا للتفصيلات والتفريعات التى تضمنتها فصول الرسالة الأحد عشر وكم كان منالأجدى انيكون هذا التلخيص والاجمال لما فصله المؤلف فى كتابه خاتمة للكتاب تتضمن مجمل مافصل وملخص ما انتهى اليه الباحث فى دراسته المفصلة . واذا أخذنا فى الاعتبار عنوان الرسالة « الدراسات النفسية عند المسلمين والغزالى بوجه خاص » لتوقعنا أن يبدأ السيد المؤلف كتابه بالآراء التى سبقت الغزالى فى هذه الدراسات وأن يبين لنا كيف سارت هذه الآراء فى خط التطور والصورة التى انتهت بها هذه الأبحاث الى الامام الغزالى .

وعلى كل فهذا لاينقص من قدر الرسالة ومابذل فيها من جهد مشكور .

محمد محمود أحمد

القصة العربية القديمة

تأليف محمد مفيد الشوباشي
المكتبة الثقافية العدد ١٠٦

لعل لا اخطىء لو قسمت الادب العربى – فى جملته – الى قسمين :

ادب للخاصة احتضنه الملوك والرؤساء فكثر فيه المديح والرثاء ، وتبناه العلماء ورجال الدين ، اذ ساعدهم على كشف روعة القرآن ، وبيان المجازات التى به ، وشرح نواحى اعجازه.

ويتمثل هذا النوع فيما يملأ علينا حياتنا ، وكتبنا ، ومجالسنا الادبية ، ومناهجنا الدراسية ، من شعر فصيح ، ورسائل بليغة ، وتشبيهات رائعة ، واستعارات أدبية .

وادب جرى بين العامة ، واهتم « بميثولوجيا » الشعب ، وترجم عن مطامحهم ، وعكس حياتهم . ويتمثل هذا النوع فيما يتوارى – مستحييا – بين بطون الكتب من قصص وحكايات .

ومع انى لا انكر قيمة القسم الاول ، ومافيه من روعة وفنية ، وما أداه من خدمات فى حفظ اللغة واثرائها ، ومن قيامه برسالته فى ارضاء أذواق الخاصة ، ومع انى اقف معجبا امام تدوين العرب للقسم الثانى ، وصونه فى كتبهم ، حتى وصل الينا بكل أمانة ودقة .

مع هذا وذاك ارى أن القسم الاول قد طغى على القسم الثانى او كاد ، فاستهلك معظم الدرس ، ولقى أكثر العناية ، سواء من القدماء او المحدثين .

●

فالقدماء اهتموا بالشعراء وطبقاتهم ، والموازنة والوساطة بينهم ، وبحثوا الخطابة واسلوبها ، ورسائل الكتاب وبلاغتهم ، وغير ذلك مما يدور فى فلك الخاصة ، ويدل على داب ومثابرة وتذوق وتفطن فى هذا الميدان . ولكنهم لم يهتموا مثل هذا الاهتمام بما يعبر عن نفسية الشعب ويشف عن حياته من قصص واساطير .

فحتى الجاحظ الذى وهبه الله عقلية قصصية ، تبدو فى أسلوبه السهل المليء بالاستطراد ، وفى كتبه المحشوة بالحكايات والذى اهتم بنوادر العلماء وملح الحشوة والطعام ، ورأى ان تحكى كما رواها اصحابها (١) والذى تحدث عن الطبقات الشعبية ، كالبخلاء ، والظرفاء ، والنوكى .. حتى الجاحظ فى كتابه العظيم « البيان والتبيين » – الذى اعتبره ابن خلدون واحدا من أربعة دواوين تمثل اصول فن الادب واركانه ،

(١) البيان والتبيين ١/٨١
(٢) المقدمة ص ٣٥٣

وما سواها فتبع لها وفرع عنها (٢) – لم يدرس القصص دراسة أدبية تعترف بما لهذا الفن من دلالة . فقد تحدث فى هذا السفر الذى يبلغ ثلاثة اجزاء (طبعة القاهرة سنة ١٣٣٢ هـ) عن الخطب والخطباء (١) ، وعن الشعر والشعراء(٢) بل وعما دق وتفه كالدبوس والقضيب والسرج والهراوة .. حقيقة أنه أورد عنوانا باسم « ذكر القصاص » (٣) . ولكنه اكتفى بتعداد أسماء القصاص الذين هم أشبه بالوعاظ ، بل وتلمح فى كلامه السخرية من القصاص ، فمرة يتحدث عن جهلهم (٤) ، واخرى عن نوادرهم (٥) ، وثالثة عن فلسفتهم (٦).

●

أما المحدثون ، فقد قسموا الادب العربى الى عصور مختلفة ، وبوبوا الادب فى كل عصر ، فدرسوا الشعر والخطابة والرسائل ، ولم يهيأ لهم الحديث عن القصص والحكايات ، بل ان بعضهم انكر أن يكون للعرب قصص ، كالاستاذ الزيات الذى يرى « ان العرب لاعناية لهم بالقصص ، لان النثر الفنى ، ظل فى حكم العدم حتى آخر الدولة الاموية ، حين وضع ابن المقفع مناهج النثر ، وفكر فى تدوين شيء من القصص ، فكان مارسمه هو وامثاله حديا للعرب فى وضع ماوضعوه » (٧) . وان أتيح لبعضهم الحديث عن هذه القصص ، فانهم يتحدثون عنها من « الحقيقة التاريخية » ، كما فعل الدكتور أحمد امين فى « فجر الاسلام » والدكتور شوقى ضيف فى كتابه « الفن ومذاهبه فى النثر العربى» ، فقد رأيا أن العرب افسدوا الحقائق التاريخية فى حديثهم عن قصة الزباء " Zenobia " ولم يخطوا خطوة اخرى فيبينا ما اذا كانت مخالفة التاريخ لاغراض فنية توائم البيئة العربية ، وما الفرق بين المعالجة العربية لهذه القصة ، والعمل الاصلى الرومانى لها .

ولنا ان نستثنى بعض النقاد ممن يملكون مجسا حساسا ، كالدكتور طه حسين ، فقد تناول فى الجزء الاول من كتابه « حديث الاربعاء » مجموعة من قصص الغرام فى العصر الاموى وبين مافى بعضها من جوانب فنية ثرية ، وما فى بعضها الآخر من جوانب متكلفة ضحلة . وكذلك فعل الاستاذ فاروق خورشيد

(١) مثلا فى ٢ / ٢–٣٢
(٢) مثلا فى ٢/٥
(٣) ١/١٩٥
(٤) ٣/٩٢
(٥) ٣/٩٢
(٦) ٢/٨٩
(٧) تاريخ الادب العربى ص ٣٧٩ (الطبعة الحادية عشرة)

فى كتابه « فى الرواية العـــربية » ، فقد درس بعض القصص دراسة أدبية ، وبين مافيها من صراع بين العواطف ، او مافيها من دلالات انسانية ٠٠٠الخ٠٠ وأراد من دراسته تلك ـ كما قال فى آخر كتـــابته ـ لفت انظـــــــار المتخصصين الى هذا الجانب الحيوى .

على ان الادباء الخالقين كانوا اكثرحساسية لهذا الجانب ، فاستوحى كثير منهم التراث القصصى فى اعمال ادبية لها قيمتها مثـل الاســـتاذ محمد فريد ابو حديد فى « أبو الفـوارس » و « المهلهل » ، والاستاذ محمود تيمور فى « حـــواء الخالدة » و « اليوم خمر » والامثلة على ذلك اكثر من ان تحصى ٠

وطائفة من المستشرقين كانوا اكثـر ادراكا لهذا الجانب ، فالاستاذ كارل بروكلمان يرى أن الشاعر لم يكن وحـــده الذى تهفو له نفوس عرب الجاهلية ، بل كان القاص يقوم ايضا مقاما هاما الى جانب الشـــاعر فى سمر الليل (١) والدكتور غوستاف لوبون يعتقـــد ان العـرب زاولوا كل انواع الادب ، وأن لهم روايات فى الحـب والمخاطر والفروسية ، وأنهم جملوا بخيالهم الساطع كل شىء لمسوه (٢) .

وكان لانصراف القدماء عن هذا الجـــانب من تراثنا ، بله السـخرية به والازدراء له ان ضـل طريقه ، فلم يجد كاشفا او مفسرا ، واصبح يتعثر فى خطواته ، ينمو نموا بطيئا بما فيه من قوة ذاتية ، وارتمى فى أحضان العامة ، واستـعار لهجتهم ، وأصبح ملاحم وسيرا تدور على السنة الناس ، وتشبه الغابات التى تنمـــو وتتكاثر فيها خصوبة ، ولكنها فى الوقت نفســه تحتاج الى تهذيب وتنميق وعناية ٠

ونتائج خطيرة ترتبت على الاهتـمام بادب الخاصة وحده دون سواه ، فقد ادى خلو الميدان من الادب القصصى الشعبى الابتكارى الخيالى ، الى مسارعة بعض المتمسكين بقدره باتهام أدب الخاصة الذى أتيح لهم الاطـلاع عليه بانه ادب مسطح لا يتعمق النفس الانسانية (هكذا زعمـوا) ، وانـه ادب تفسيرى ضيق الخطوة يكتفى بالشىء ونظيره والمشبه والمشبه به ، دون أن يمتد الى خطوة ابعد ، فيبتكر شيئا من العدم ، ويخلق جوا لم يكن ٠ وغالوا فاسندوا هذه النقائص ، لا الى ادب الخاصة وحده ، بل الى العقلية العربية ذاتها ، باعتبارها منبته ٠

وقد رددت على هذه الاتهامات من قبل (٣) ونضيف أن الادب الشعبى الذى يتمسكون بقدره ماهو الا نتاج هذه العقلية التى اتهموها بالعقم ٠

واعتقد ان المستقبل لهذا النوع من الدراسة « اى دراسة أدب العامة » فهو جانب مازال خصبا وبكرا من ناحيـــة ، ومن ناحية ثانية فان بلادنا اخذت تسير نحو الاشتراكية والتسمع لأحلام الطبقة الشعبية ، والتحمس لآلامها وآمالها ، وهذا يعنى التنقيب عن أدبها واستخراجه ، وانصافه ٠ ومن طلائع هذا المستقبل ان الباحثين بدا انتاجهم يتتابع حول هذا الموضوع ، فلم يمض على

---

(١) تاريخ الادب العربى ١٢٨/١ « تعريب الدكتور عبدالحكيم النجار »

(٢) حضارة العرب ص ٥٤٢ ٠

(٣) انظر مقالا لى نشر بمجلة الرسالة تحت عنوان « القصة عند العرب » ـ العدد ١٠٤٢ ـ وفيه قد رددت على هذا الاتهام ٠

كتاب الاستاذ فاروق خورشيد « اضواء على السير الشعبية » خمسة أعداد من « المكتبة الثقافية » حتى ظهر الكتاب الذى نحن بصدده ٠

ولعلك ـ ايها القارىء ـ تدرك مدى تلهفى على هذا الكتاب ، وخاصة اننى اشغل نفسى فى تحضير رسالة حول هذا الموضوع.

ولكن خاب ظنى بمجرد الاطلاع على هذا الكتاب ، اذ تبين لى ان المؤلف لم يكن جادا فى دراسته ، وانه آثر لنفسه الراحة ٠ فلم يحملها عناء الاطلاع على المراجع ، واستيعاب المصـــــادر القديمة ، حتى ياتى بحثه ناضجا مخدوما ٠

وقد تعرض المؤلف فى هذا الكتيب الصغير الذى لايزيد على ١٢٠ صفحة من القطع الصـغير لموضوعات خطيرة يستحق كل موضوع منها أن يؤلف فيه سفر ضخم ، فهو قد تحدث ـ فيما تحدث ـ عن : هل عرف العرب القصة ـ القصص القديمة عامة ـ القصـــة الحديثـة الاولى ـ قصص العرب الاولى ـ قالب تلك القصص ومضمونها ـ القصائد القصصية ـ قصص الحب العذرى ـ القصص الشعبية ـ قصص الف ليلة وليلة ـ المقامات٠٠الخ٠

وكم كان بودى لو اقتصر المـؤلف عـلى جزئيـــة من تلك الموضوعات الهامة ، ثم اشبعها بحثا ودرسا . ولو فعل لما جـاء كتابه بتلك الصورة التى فيها كثير من التعميمـــات ، كان من الممكن تلافيها ، لو ان المؤلف احتضن موضـــوعه وجمـــع لـــه المراجع والمصادر التى تخدمه .

فهو مثلا يصدر حكما عاما بان العرب لم يكن لهم اسـاطير ، وأن السبب فى ذلك بيئة العربى الصـــحراوية التى عاش فيها « فالطبيعة لم تبث فيه المخاوف ، ولم تســـتثمر الاوهام التى تصاغ منها الأساطير » (١)

والحقيقة أن العرب عرفوا الاساطير ، وأن بعضها كان نتيجة للبيئة الصحراوية التى عاشوها ، فالعرب امة تعيش فى صحراء رهيبة ، يلفها الليل بطياته فيزيدها رهبة وجلالا ، لا تجد فيها انيسا الا هزيع الرياح ، ولا سميرا الا النجوم المنبثة كالشرر ولا املا إلا الشهب التى تتساقط من هنا وهناك ، فماذا يفعـل العرب فى تلك الفترةالمبكرة من التـاريخ امام تلك المظاهر ، لقد جسدوها واعتقدوا أن هنـاك جنا تملا الصـــــحراء ، فكانوا يستعذبون بها ، قال تعالى « وانه كان رجال منالانس ، يعوذون برجال من الجـن » بل ان القرآن ينعى عليهـم عبادتهم للجن « ويوم يحشرهم جميعا ، ثم يقول للملائكة : اهولاء اياكم كانوا يعبدون » ؟ قالوا : سبحانك ! انت ولينا من دونهم ، بل كانوا يعبدون الجن ، أكثرهم بهم مؤمنون » ٠٠ وتحدثوا عن الغيلان والسعالى ، وعن تشـكل الجان ، من ذلك ما اورده الدميرى من قصـة الفتى الذى قتل حيـة ثم اضـطربت عليه فقتلته لانهـا جنيـة (٢) ، وقد أفرد ابن النديم فى الفهرست ثبتا باسماء عشاق الانس للجن وعشاق الجن للانس (٣) ٠ ومنهم من كان يصاحب الغول ويدعوهم الى ناره ، منهم من كان يدعى زواجه منها ومنهم من كان يدعى لنفسه القـدرة على قتل الغول ، فقد

---

(١) ص ١٠ ٠

(٢) حياة الحيوان للدميرى ٣١٩/١ « قطب ميولان »

(٣) الفهرست ٤٢٨ ٠

التقى تأبط شرا بغول ، فراودها عن نفسـها فابت فقتلها ، فقال :

فطالبتها بضعها فالتوت ... فكان من الرأى أن تقتلا (١)

ويرجع المسعودى هذه الاساطير والمعتقدات الى أثر البيئة فيقول : « وقد تنازع الناس فى الهواتف والجان ، وان ماتذكره العرب وتؤمن به من ذلك ، انما يعرض لها من التوحد فى القفار والتفرد فى الاودية ، والسلوك فى المهامه الموحشة ، لان الانسان اذا سـار فى المهامه روع ووجل وجبن ، واذا هو جبن داخلته الظنون الكاذبة ، والاوهام المؤذية السوداوية الفاسدة ، فصورت له الاصوات ، ومثلت له الاشخاص ، واوهمته المحال ، كما يعـرض لذوى الوساوس ، لان المتفرد المتوحش يستشعر المخاوف ويتوهم المتالف ، ويتوقع الحتف لقوة الظنون الفاسدة على فكره ، وانغراسها فى نفسه ، فيتوهم ما يحكيه من هتف الهواتف به ، واعتراض الجان له » (٢) .

وما كنت أريد للمؤلف أن يخدعه اسم « الاغانى » الذى أطلق على كتاب أبى الفرج ، والسبب الذى ألف من أجله هذا الكتاب فيصدر حكما عاما بان أكثر قصص هذا الكتاب « تصـور احداث ليالى اللهو والمجون ـ تصور حياة جماعة لاهية ، لا تعد قطرة اذا قيست الى جانب جموع الامة الجادة الكادة (٣) ـ فان الناظر الى هذه الموسوعة العربية الجليلة ، لايجد أن حكاياتها أو الكثير منها تدور حول الجماعة اللاهية ، بل يجد بجانب ذلك الحكايات الكثيرة حول الطبقات الاخرى ، كالصعاليك وغيرهم ، ولو اتيح لباحث ان يقوم باحصـائية عن أنواع الحكايات التى احتواها هذا الكتاب ، فلعله يجد أن الطبقات الفقيرة لم تـكن مغبـونة امام الطبقات اللاهية ، اذ ان هذا الكتاب لم يترك صغيرة ولا كبيرة الا تحدث عنها ، وبحق وصفه ابن خلدون « .. ولعمرى انه ديوان العرب وجامع أشتات المحاسن التى سلفت لهم فى كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الاحوال ولا يعدل به كتاب فى ذلك فيما نعلمه .. » (٤) .

والعجيب أن المؤلف يفترض فروضا ذهنية ، لايسنده فيها سند من وثيقة تاريخية ، فهو يرى انه قد ظهر فى الادب العربى لونان من القصص ، لون منثور ، ولون منظوم ، ثم لم يلبث أن تلاقى هذان اللونان وامتزج كل منهما بالآخر ، فاصبحت القصة تحكى الواقعة ، ثم يعبر اشخاصها عما وقع لهم ، وعن خواطرهم ومشاعرهم شعرا (٥) فهل تتبع الاستاذ مفيد ـ معتمدا على نصوص تاريخية ـ تطور القصص العـربى ، فوجد نوعا من النثر الخالص ثم نوعا من الشعر المنظـوم ، ثم وجد بعد ذلك فى فترة متاخرة نصوصا يجتمع فيها هذان النوعان ، اذا كان قد وجد ذلك فمن حقه القطع بهذا الفرض ، اما انا فلم يسعدنى الحظ بمثـل هـذه النصوص ، وكل ما وجدته فى النصوص الموغلة فى القدم أن القصة العربية ذات طابع خاص يجتمع فيه الشعر والنثر ، تجد ذلك فى أخبار عبيد بن تشرية التى قصها على معاوية ، وتجدها فى تيجان وهب بن منبه ، وهذان الكتابان

(١) الأغانى ٢٠٩/١٨ .

(٢) مروج الذهب ٣٢٦/١ .

(٣) ص ١١٣

(٤) المقدمة ٥٥٤ .

(٥) من ص ٢١ الى ص ٢٢

يحكيان قصص ملوك حمير واليمن الموغلة فى القدم ومن تلـك الحكايات قصة مضامن التى ذكرها الاستاذ مفيد فى كتابه ، بـل ان الحكايات التى يحكيها الطبرى وغيره من المفسرين عن آدم عليه السلام ، يجليها ذلك النوع من الشعر ، الذى نفاه آدم حين التقى بابن القارح فى الرحلة الخيـالية التى اختلقها أبو العلاء ، فقد نفى آدم أن يكون هذا الشعر من قوله لانه لم يكن يتكلم العربية (١) مما يدل على أن هذا النوع من الشعر خالق لهذا القصص بالذات .

وامر كنت اريد للمؤلف أن يستقرىء فيه النصوص وهو زعمه أن عامة العرب كانوا يعدون المرأة مجرد متعة وكان حبهم مجرد اشـتهاء ، وأن الحب العذرى كان مقصـورا على الفارس العربى (٢) .

والحقيقة أن من طبيعة العرب التعفف ، فقد كانت العفة من الموازين التى يوزن بها أقدار الرجال ، ففى المنافرة التى كانت بين علقمة بن علاثه وابن عمه عامر بن الطفيل ، قال علقمة منافرا لعامر « انك اعور البصر عاهر الذكر ، وأنا عفيف » (٣) .

والمتتبع لقصص العشق بين العرب يجد أن النوع العفيف أكثر انتشارا وتوزعا بين طبقات الشعب من النوع الحسى . فقصص تحدث بين الملوك كقصة مضامن وابنة عمه ، وبين الملوك والجوارى كقصة حب الوليد بن يزيد لجاريته حبابة ، وتحدث بين الطبقة البعيدة عن الفروسية والقتال ، ولو نظـرت الى كتاب « مصارع العشاق » أو الى كتاب « تزيين الاسـواق فى أخبار العشاق » لرأيت العجب من ذلك وفى فهرست ابن النديم طائفة من هؤلاء ذكرها تحت العناوين الآتية :

« أسماء العشاق الذين عشقوا فى الجاهلية والاسـلام والف فى أخبارهم (٤) .. أسماء الحبـائب المتظرفات (٥) .. أسماء العشاق الذين تدخل أحاديثهم فى السمر (٦) .. الخ »

وكنت أود أن يبتعد المؤلف عن تلك النغمة التى تحـاول التقليل من قيمة الحضارة الاوربية ، ونسبة الفضل فى كل شىء الى العرب ، فالمؤلف يكثر الحديث من ذلك ، ويحاول أن يرجع الفضل كل الفضل ، فى القصص الاوربى الى العرب ، محـاولا ان يتلمس أوجه شبه بين الحكايات العربية والقصص التى صاغها شكسبير أو بوكاشيو او دانتى . واذا كانت هذه النغمة تبعث الثقة فى نفوسنا ، فانها فى الوقت نفسه تصيبنا بالغرور الذى يحجبنا عن مجال التقدم الانسـانى الذى هو ملك لكل البشـر .

وبعد .. فان المؤلف موفق فى الكتابة حول هذا الموضـوع الذى نحن جديرون باعادة النظر فيه فى عصر الاشـتراكية والديمقراطية .. ولكننا نطلب له مزيدا من العناء والاطلاع على المصادر وترك الاعتماد على العناوين الصحفية .. حتى تاخذ ـ بعد ذلك ـ مكانها فى المكتبة العربية .

عبد الحميد ابراهيم محمد

(١) رسالة الغفران ١٣٨/١

(٢) ص ٧١

(٣) أخبار النساء لابن القيم ص ٨٦

(٤) ٤٢٥

(٥) ٤٢٧

(٦) ٤٢٧



أضواء على الأدب الأوروبي الحديث

أشرف على تحريرها :
فرانسيس براون

Highlights of Modern Literature
A Permanent Collection of Memorable Essays from the New York Times Book Review — Edited by Francis Brown.
New York : Published by the New American Library of World Literature — First Edition, March 1954.

هـــذا الكتاب يعد من اهم الـــكتب التى تعرضت للادب الاوروبى بالنقـد والتقييم . والسبب فى ذلك أنه يضـم مقالات فريدة لصفوة ادباء الغرب ونقادهم . وقد ظهرت هذه المقالات لاول مرة فى مجلـــة نيويورك تايمز ، ثم قام فرنسيس براون رئيس تحريرها بجمعها فى مجلد واحد . ولا ادل علي أهميـة هذا الكتاب من أن طبعته الاولى التى ظهـــرت فى مارس سنة ١٩٥٤ قد نفدت فور صدورها ثم توالى طبعه بازدياد الاقبـال عليه وبخاصة فى السنوات الاخيرة بعد عام ١٩٦٠.

والكتاب مقسم الى ستة أجزاء الاول منهـا خاص بالكتب الحديثة التي تناولت بالبحث موضوع الادب الاوروبى بوجـه عام ، والجـزء الثـانى منصب على مشكلة العرض والجوهر فى مفهوم الادب ، والثالث عن قيم الادب ، والرابع عن مقومات الشعر والقصة والمسرحية الحـديثة ، والخامس عن السير كفن من فنون الادب ، والاخير يتضمن مشاهير كتاب الغرب .

●

وقد بين لنا فرنسيس براون فى مقدمته كيف انه يصعب علينا تقييم الحاضر دون الرجوع الى الماضى ، فما الحاضر فى نظره الا نتيجة لتلك التفاعلات العقلية الماضية التى اختلطت بتيارات مختلفة وخضعت لاساليب عديدة فانعكست على الادب الحديث

واثرت فى كيانه واتجاهاته سواء منها ما يتصـــل بمقوماته او اشكاله وموضوعاته ٠فالحديث مثلا عن القصة يمتد بنا ولو قليلا الي الوراء لدراسة هنرى جيمس واثره فيها ، واذا ما تعرضنا لفن القصة القصيرة علينا ان نلم بالادوار التى لعبتها القصص القصيرة لترجنيف وتشيكوف كرائدين من اعظم روادها . وفى مضمار الاسلوب الفنى للكتابة لا يفوتنا ان نذكر جيمس جويس وفرجينيا وولف فاثرهما فى تطوير الكتابة الفنية لا يقل عن أثر أرنست همنجواى ووليم فولكنر ان لم يفقهما فى معظـــم الاحيان .

فالادب اذن غير خاضع لزمن خاص او عصر معين فهو وحدة كلية متماسكة متصلة الحلقات ، وتقييمنا لاحدى هذهالحلقات لا يتاتى الا بمعرفة جيرانها على الاقل . والدراسة الصحيحة للادب هى دراسة تطوره علي مر الازمنة المتلاحقة وما يتطلبه ذلك من عقد المقارنات وقيام الموازنات فهي السبيل الى فهمه فهما جديا فى اصالة وعمق . وهذا الاتجاه فى دراسة الادب هـــو الذى يعلل لنا تطاحن التيارات المختلفة التى انعكست علـى الادب الحديث من مادية ومثالية ، ابيقورية وتصوفية ، ماسوية وهزلية .

الادب وعالم الكتب :

ان الاحساس بالقدرة علي التفكير ، والقدرة على الخلـق والابداع ، والاحساس بقدرة الناس على الحديث والحـــركة والاتيان بالكثير من الفعال الخفية والظاهرة ، هو الذى يجذبنا دائما الى عالم الـــكتب ، ذلك العالم الرحب الذى يعج بالخصال والعادات ، وبالمعتقدات والتقاليد ، تتوسط هذا العالمالرؤيا الخلاقة ، والبصيرة النفاذة التى تغوص الى اغـــوار النفس البشرية فتستشف من اعماقها مستويات شتى من الاحاسيس والعواطف والميول الجياشة . تلك هى مضمونات الكتب التى تناولت الادب الرفيع بالبحث والتحليل ، فعالجت على صفحاتها كثيرا من المشكلات الفكرية والاخلاقية ، والاجتماعية السياسية ، وأنارت لنا بهدى من قبس نورها سبل الحياة المليئة بالمسالك الحالكة الوعرة ، فخرج القارىء منها متجدد الفكر ، متسع الخبرة ، لانه قد وجد بين طياتها حلا لمشكلاته ، وصدى لالامه وأوجاعه ، وتحقيقالاماله وطموحه . ذلك هو الكتاب الجيـد بكل ما تحمله هذه الصفة من معنى ، وهذا هو المجال السامي للادب الذى ينقلنا الى عوالم شاسعة تغص بالاسرار والخبايا .

صعوبة التعبير الفنى ومشـــكلة العرض والجوهر فى مفهـوم الادب :

ان الاديب الفنان هو الذى يطلعنا علىهذه الاسرار ، ويزيح الستار الذى يخفى وراءه الكون باسره وبمثله ومبدعـــاته ، وبجوهره وآفاقه اللانهائية ٠ ان هو الا مجال الفكر الذى تحلق فيه روح الفنان فتجوبه فى عزم وفي ثبات متخطية حواجز شتي من الآلية والمادية التى تعترض طريقها ٠ وكم من عزائم خارت قوى صاحبها ، وآمال قد تحطمت ، وآمانى قد ارتدت منحسرة لانها ضلت الطريق الصـحيح ، فاضاعت جهدها ســدى لان اصحابها وضعوا نصب أعينهم الشهرة الذاتية ، وقضوا غالبية اوقاتهم رهن ابراجهم العاجية ، فاتسعت الفجوة بينهم وبين عالم الواقع ، وعجزوا عجزا تاما عن مجابهة المجتمع الحديث الذى يعيشون فيه باتجاهاته ومشكلاته .

هذا اللون من الانطوائية بعيد كل البعد عن مفهوم الادب ، فهو نوع منالتعالى على المجتمع الذى يحيا فيه الناس ، كما انه لايخدم اغراض الادب فى شىء ، فمكانة الفنان تتحقق وسط الحياة التى تتفجر ينابيعها من داخل المجتمع نفسه . وما الرؤيا الفنية الا تجسيم لبعض المظاهر الاجتماعية فى اى عصر وفى اى بقعة من بقاع المسكونة ٠ فهـــاك صانع قد اتقـن حرفته ، وذاك خيـــالى يعيش فى عالم أحلام اليقظة ، وثالث يؤثر المنفعـــة الشخصية ، ورابع اجتماعى بطبعه .. وهذه كلها بالاضافة الى غيرها صالحة كموضوعات للكتابة . لكن الكتاب يختلفون فى الاسلوب والمنهاج بقدر اختلافهم فى طـــرق التفـكير وفى الظروف والملابسات التي ادت الى انتاجهم الفنى . ويذهب بعض النقاد الى القول بأن ميول الكاتب وأحواله المزاجية كثيرا ما تؤثر على أسلوبه فى الكتابة ونظرته الي غيره واختياره لبعض المحسنات البديعية والصور الشعرية البليغة ٠ ويرى البعض الآخر أن صعوبة التعبير الفنى لا ترجع الى اى تعقيد فى مضمون العمل نفسه ، فهو كثيرا ما يتبلور فى اخر الامرحول فكرة متناهية البساطة ، أما الصعوبة فى التعبير فمردها الي نعقيد الاطار الخارجى للانتاج الفنى ، وبذل المجهودات المضنية من جانب الكاتب أو الفنان فى سبيل شمول فكرته لكل الاشكال والقضايا التى يريد التعرض لها والتعبير عنها . ومن هنـــا كانت الصعوبة فى الشكل لا فى المضمون ، وفى العـــرض لا فى الجوهر ، وفى اسلوب الكتابة لا فى النمط الفكرى ، وفىالتركيب لا فى المنهاج ٠

وبغض النظر عن الصـــعوبة فى التعبير التى لا تعدو كونها صعوبة خارجية لا تمس كنه العمل الفنى فى شىء ، فرائدنا فى الاعمـــال الخـــلاقة العظيـمة هـــو صـــدق الرؤيا Truth of the vision وجلاؤها Its clearness وتلقائيتها Its spontaneity وشفافيتها Its transparency كما فى اعمال شكسبير ودانتي وبلزاك وتلستوى ، فالمعانى التي قصدوها واضحة براقة ، كما أن كلماتهم تنبض بالافكار العميقة والصور الخلابة ، فكانت وما زالت مصدر اشعاع لكل من شـــاء ان يبحث عن الحقيقة الكاملة فى عالم يتسم بطـــابع الانفرادية والانعزالية

القيم المحلية والكونية للادب :

وكلما اضمحلت المستويات الخلقية فى هذا العـــالم زاد الاقبال على القيم او على الاقل زاد التفكير فيها والبحث عنها ، ففى القرن الثامن عشر مثلا كان المجتمع الانجليزى يعجبالرذيلة ولهذا اتجه كتاب القصة الي الاعلاء من شان السماحة وكرم الاخلاق والسجايا الحميدة ، ويتضح لنـــا ذلك فى كتابات فيلدنج ورتشاردسون وستيرن . ثم تبلور هـــذا الاتجاه فى القرن التاسع عشر على أيدى جين أوستن واملى برونتـى وجورج اليوت وتشارلز ديكنز فى انجلترا وهنرى جيمسومارك توين واميل زولا ودستوفسكى في أوروبا ، فتمركزت أبحاثهم حول القيم الاجتماعية للادب ، تلك القيم التى استمدوها من دراساتهم المستفيضة عن تقلبات بنى البشر ٠

ولعلنا لا نعدو الحقيقة اذا قلنا أن هذه القيم كانت تختلف باختلاف الزمان والمكان ، فخضعت للظروف الاجتماعيـــة والبيئية ، وتغيرت بتغير الميول والاهداف ـ وتلك هى ســنة

التطور كما يراها بعض النقاد في انعكاسها على الادب وقيمه.

غير أن هذه القيم المتغيرة كانت قيما محلية خاصعة لعوامل قومية معينة . وبجانبها نجد القيم المطلقة Absolute Values التى ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعتقدات والتقاليد والشـــاعر الدينية ، فهى قيم روحية كالمحبة والاخاء وغيرهما من مقومات الادب التصورى الذى يعلى من شان المثل العليا التى يهدف اليها الانسان .

ومن هنا نشأ الصراع بين تلك الاتجاهـــات المتباينة التي انعكست على الفنون والآداب المختلفة ، فاتسعت الفجوة في معظم الاحيان بين تلك القيم المحلية والاخرى الكونية ،بل اشتد بها التنافر الى درجة اصبح الالتئام معها امرا مستحيلا . ولقد لعبت فروع الادب العديدة ادوارا كبيرة في تقريب تلك الوجهات المتعارضة ، ففي قصص توماس هاردى على سبيل المثال تبرز لنا معالم تلك القيم من وراء الاحداث والشخوص التي تتصارع والتي تتحكم فيها القدرية التى يصعب الفرار منها . وهنا تلتحم المؤثرات البيئية بكيان الانسان ومستقبله ومثله التى ينشدها . كما خطت المسرحيات التراجيدية والملاحم الكبرى خطوات واسعة في هذا المضمار فابدعت في تصوير تلك القيم وما ينتاب الانسان من صراع مرير في سبيل تحقيقها وما يتصل بذلك من تناحر قوى الخير والشر . وكثيرا ما نخرج من هذا المعترك بخلق قيم انسانية جديدة نستفيد منها في سبيل حل الكثير من مشكلاتنا الاجتماعية .

مقومات الشعر وتكنيك القصة والمسرحية الحديثة :

لقد كان للشعر الفضل الاكبر في تجسيم هذه القيم لقدرته الفائقة على تصوير الخلجات النفسية وما ينتابهـا من ضعف وقوة . فالشعر اقدر من النثر على النفاذ الى سرائر البشر واستشفاف مكنونات النفس . وكما يقول النـــاقد الامريكي رتشارد ابرهارت :

« ان فرص الخلق متسعة امام الشعراء اكثر من غيرهم من الكتاب ذلك أن طبيعة الشعر وثابة الى الامام قد تقفز بك الى عالم الخلود . والسبب فى ذلك أن الشعر يحمـل بين طياته عناصر قوية من مفاهيم الامور وجوهرها بالاضافة الى المقومات العادية لعالم الحس والواقع . فهو ينتقـل بك من الزمان الي اللازمنية Timelessness ومن المكان الى اللانهائية Infinitude

ولقد اتخذ شعراء أوروبا في العصر الحديث الرمزية اساسا لخوض غمار تلك المقومات الفنية للشعر ، فافاضوا عليها من ينبوع خبراتهم ما جعل لكلماتهم دويا مسموعا ناطقـــا بكل أساليب الجمال ،فاتت أشعارهم غنية بصورها البديعـــة ، وافكارها الاصيلة ، ومشاعرها الرقيقة ، وبخاصـة ابان تلك السنوات التى أعقبت كلا من الحربين العالميتين الاولى والثانية، فكان لكتابات لورانس واليوت وجون جلزوردى فى الشــعر والقصة اثر فعال فى تحويل مجرى الادب الغربى الى تيـــار الواقعية بعد ان شغلت الرومانسية أفكار الكتاب في القـرن الماضى . فتركزت كتاباتهم حول ماساة القرن العشرين بحروبها واطماعها وويلاتها ، وأفاضوا في تبيان مواطـن الضعف في النفس البشرية ، ولا يفوتنا أن نشيد بالدراسات النفسية عند فرويد للقوى اللاشعورية وأثرها على توجيه فروع الادب المختلفة الى العالم الفطرى التلقائى للاوعى . فانبثت فى ثنايا سطورهم اشارات جمة الى موجات الانحلال الخلقى التي سادت اوروبا فى عصرنا الحاضر . واتخذ كتاب القصة في سبيل التعبير عن ذلك « تكنيكا » جديدا يجمع بين المظاهر الشعورية واللاشعورية التى تبدو من الافراد والجماعات على الســـواء تحت ضغط ظروف مختلفة وامام مؤثرات متباينة بعضها خارجي خـــاص بالعالم الذى نعيش في وسطه والآخر داخلى نابع من بواطن اللاشعور . أما فى القصيدة والمسرحية على وجه الخصوص فقد عاد الى الظهور ثانية « تكنيك » المناجـــاة وهى مناجاة الشخصية لنفسها وما يتطلبه ذلك من تعليقـــات على شتى الامراض الاجتماعية مثل الربا والرشوة كما في أشعار أزراباوند الشاعر الامريكي أو العلل السيكولوجية كما فى قصائد اليوت الاولى مثل « أغنية الحب لالفريد بروفروك » وبعض مسرحيات برتولت بريخت مثل مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » .

السير والنقد الذاتى :

اذا كانت المنـــاجاة تنصب فى قالب النقد الموضوعى فى اغلب الاحيان فان السير لا تخرج عن النقد الذاتى الا لماما . ويتطلب هذا اللون الاخير من الادب فهما جيدا لطبيعة النفس البشرية واحساسا بالصفات الشخصية وتحديدا للامكانيات والقدرات سواءا كان ذلك بالنسبة للكاتب الذى يكتب عن سيرته الذاتية Autobiography أو سيرة غيره André Gide

ونضيف الى ذلك عنصرا هاما ألا وهو عنصر الامانـــة العلمية في سرد المـاضى حيث نجد الحقائق المتلاحقة ياخذ بعضها برقاب بعض في ســـلسلة متصـلة الحلقات بعيـدة عن الاســـفاف والمغالاة .

ولعلنا نلمس فى الأدب المعاصر هذه الظاهرة ، وهى انصفوة الكتاب والفنانين لم يكتبوا سيرهم باقلامهم بل تركوا هذه المهمة الشاقة لغيرهم ممن عرفوهم عن قــرب . وقــد استعانوا في سبيل ابراز الخطوط الهامـــــة لمعالم تلك الشخصيات التى تعرضوا لها بمبادىء التحليل النفسى واسس العمليات العقلية التى تمر بها الفكرة قبل خروجها الى حيز الوجود ثم نظريات التداعى المطلق للمعانى وترابطها .

وكثيرا ما اختلطت السير فى الماضى بنزعات التصور والخيال ولهذا جاءت لنا محملة بالاحداث الغريبة والفعال الخـــارقة للطبيعة مثل قصة حياة بسمارك لاميل لودويج ، فهى لن تخرج عن كونها أســطورة رومانسية ، الا انه أمام المنهاج العلمى الحديث اصبح هذا الفن واقعيا فى كل تفاصيله ،يهتم بدقائق الاشياء، بقدر اهتمامه بعظائم الامور التى تلقى لنا ضوءا على ابعاد الشخصية ذاتها . ولقد اعتمد الكثيرون من كتاب السير فى عصرنا الحديث بنوع خاص على الرسائل المتبادلة والاحاديث الخاصة والعامة ، بالاضافة الى المؤلفات والمخطوطات ونواحى النشاط المختلفة ، وموجات انقباض الشخص نفسه وانطلاقه ، ثم صلته بعصره وتاثره بمجرى الامور حوله وتاثيره فيهـــا . ويقول اندرى موروا في هذا الصدد :

« ان ما وصل الينا من معلومات عن تاريخ حيـــاة فيكتور هيجو قد طبع فى خمسمائة مجلد ، أما المخطوطات والاوراق المتناثرة التى لم تطبع فانها تفوق بكثير هذا العدد الضخم . ولقد حالفني الحظ فى العثور على رسائل هيجو الغرامية

التي كتبها الى عشيقته مدام بيارد والتي تنازلت عنهـا لصديقتها جوليت دروى ، وهذه بدورها لم تحتفظ بها طويلا بل سلمتها لابن اخيها ، ومنه الى حفيده الذى أطلعنى عليها » .

والتاريخ الصحيح للحياة هو الذى يساعد على بعث الشخصية من جديد فيعيد لها حياتها وبريقها السالف ، ولهذا فمثل هذه السير تحتاج الى حذق ومهارة فى كتابتها ، وهى قليلة اذا ما قورنت بغيرها من ألوان الادب الاخرى ، فمن العسير علينا أن نجد فى عصرنا الحاضر مثلا ما يضارع سيرة الدكتور جونسون لبوزويل فى عمقه وثرائه اللغـوى والفكرى وقدرته الفائقة على ارساء معالم تلك الشخصية الفذة للناقد الكبير .

مشاهير كتاب الغرب :

ومن الاسماء اللامعة فى محيط الادب والفكر اسم رالف والدو أمرسون الكاتب الامريكى صاحب المقالات المشهورة . ومع انه من كتاب القرن التاسع عشر الا ان لافكاره صدى عميقا فى نفوس الكثيرين من القراء في عصرنا الحاضر ، فهو يرى أن الحرب لازمة اجتماعية تتطور وتستفحل ويشتد خطرها بنمو المدنية وتقدمها . ولهذا فانه كان دائما يدعو للوحدة ، وهى ليست وحدة اجتماعية أو بيئية فحسب بل وحدة فكرية تظهر فى ثنايا النظريات الجديدة التى تعلل لنا بعض مظاهر الكون وتقرب وجهات النظر المتباعدة . ويرى أن أشكال الفنون ومضموناتها يجب أن تحيا فى وحدة كلية متجانسة ، وعلى ذلك فانه من الواجب أن تكون الصلة بين الكلمات ومدلولاتها فى الكتابة الجيدة صلة عامرة قوية متماسكة مهما اختلفت الاشكال وتعددت الاساليب . والشاعر المثالى فى نظره هو الذى يسمو بأهل عصره الى أعلى المستويات وذلك بانطلاق افكاره التي تظل حبيسة عند الكثيرين غيره .

وأمرسون متفائل الى أبعد حدود التفاؤل ، يؤمن ايمانا قاطعا بالقوى الخلاقة للروح الانسانية فهي التى تغذى فينا محبتنا للحق والخير والجمال وميلنا للقيام بالواجب ، وقدرتنا على ادخال الراحة النفسية فى نفوس الاخرين . وهو يعتقد فى التعادلية بين القوى الخيرة والشريرة ، وفى الجزم بالوجود المطلق بالرغم من المشقات والآلام المريرة التي تحملها بصبر وأناة طوال حياته .

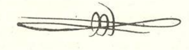
وفى انجلترا ذاع صيت الناقد الفذ والشاعر المرموق والكاتب المسرحى المعاصر ت.س. اليوت الذى احدث ثورة عظيمة في فنون الادب المختلفة . وبالرغم من انه يؤمن بفكرة التقاليد كأساس فى عملية النقد الا انه بفضل فكره الثاقب ونظرته النفاذة الى اعماق الامور وبواطنها استطاع أن يوضح لنا التيارات الفكرية المتعاقبة التى أثرت فى فروع الادب ، فهو ينتمي الى تلك الثورة المبدعة الهائلة التى ظهرت في أوروبا قبيل الحرب العالمية الاولى والتى استمر نشاطهـا الفكرى الخلاق فى الفنون والآداب حتى أواخر ثلاثينات هذا القرن .

وقد اشتهرت كتابات اليوت بسعة اطلاعه وعلمه الغزير ، ففي قصيدة « الارض الخراب » التى يقصد بها مجتمعنا الحديث على سبيل المثال يشير اشارات متكررة الى دراسات واسعة فى علم دراسة الاجناس وعلم النفس والفلسفة وأصول المعتقدات القديمة التى سادت الشرق والغـرب منذ فجر التاريخ ، وهذه كلها يمزجها فى مهارة مدهشة بنظرته التراجيدية الى المجتمع الاوروبى الحديث برواسبه الاجتماعية والاخلاقية بعد سنوات الحرب العالمية الاولى .

ولعلنا نلمس بين سطور كتاباته بوضوح عام حبـه المتدفق نحو بعث الماضى بمبادئه وقيمه واتخاذه من ذلك ذريعة لجذب انتباهنا نحو مأساة العصر الحاضر حتى يصل بنا فى نهاية الشوط بـ « الرباعيات » الى الهيام بالحب العذرى للخالق جل شأنه .

وفى سنة ١٩٤٩ احتفلت الاوساط الادبية ببلوغ الكاتب الفرنسى أندرى جيد Biography سن الثمانين ، وقد ظهرت الى ذلك الحين عدة أبحاث تناولت كتاباته بالنقد والتحليل وجمعت فى ثلاثين مجلدا ومائة وخمسين كتابا وخمسمائة مقالة فى الصحف والمجلات المختلفة . ولم يكن أندرى جيد مجرد قصصى كتوماس هاردى وجوزيف كونراد اذ أن له رسالة أخلاقية ، فهو الذى يصور لنا الانسان فى ثنايا كتاباته العديدة بصورة الشخص المنتصر على الرذيلة والفتن استطاع بقوة ارادته أن يتخلص من الامراض النفسية والعصبية التى تهز كيان المجتمع وذلك بفضل قوته على ضبط النفس واحتمال الشدائد والمصاعب التى تواجهه بين الفينة والفينة. ان عوامل الاضمحلال النفسى التى تهدد كيان الافراد والجماعات قد دحضها أندرى جيد ليقيم مكانها صرحا شامخا من التدريبات النفسية والروحية ، وبهذا استطاع أن يسمو بالانسان الى أرقى مراتب الكمال ، فكان لرسالته هذه التي تجلت فى أعماله القصصية مثل « المنحل » و « الابن الضليل » و « جماعة المزيفين » صدى مسموع وبخاصة فى المجتمع الاوروبى المعاصر الذى يندس فيه الانحلال والفوضى الخلقية .

د. فائق متى



فضيحة ريفيّة

أو «بلاتونوف»

A COUNTRY SCANDAL

(PLATONOV)

مسرحية لأنطون تشيكوف

ترجمها من الروسية وأعدها:

ألكسي سوزجي

By: ANTON CHEKHOV

Translated and Adapted by: ALEX SZOGYI

Coward - Mc CANN. New York, 1960

كتب انطون تشيكوف هذه المسرحية عندما كان فى الواحدة والعشرين ، أى عام ١٨٨١ ثم حملها الى كبيرة ممثلات عصره « يرميلوفا » فرفضتها توا ، فعاد بها ، ومزقها ونسى أمرها ولم يظهر له عمل مسرحى آخر قبل عام ١٨٨٧ . ولم تعد هذه المسرحية تذكر الا كحادث يروى ضمن وقائع حياته ، حتى اكتشفت مسوداتها منذ سنوات قلائل فتدارسها النقاد واذا بهذا المجهود المبكر ينال اعجابهم واذا بهذه المسرحية التى ظلت طى الخفاء قرنا من الزمن تبعث من جديد وسرعان ما أصبحت ضمن برامج فرقتين من أشهر فرق أوروبا المسرحية ، وهما المسرح القومى فى أفينون وباريس بفرنسا ، وفرقة المسرح الصغير Picolo Teatro بميلانو بايطاليا ، ثم اختيرت لاحياء حفلات العيد المئوى لميلاد تشيكوف فى روسيا عام ١٩٦٠ ، كما مثلت لأول مرة بانجلترا وأمريكا فى نفس العام ، وقام الممثل المعروف ريكس هاريسون بدور بلاتونوف ، وهكذا أصبحت هذه المسرحية جزءا هاما من تراث تشيكوف .

والنص الأصلى لهذه المسرحية يكاد يبلغ حجم مسرحيات تشيكوف الثلاث الأخيرة مجتمعة ويحتاج تقديمه على المسرح الى ست ساعات ، ذلك أن تشيكوف كتب عدة نصوص معا بأقلام مختلفة الألوان وبالحبر . وكان النص النهائى قد ضاع ، بعد أن مزقه تشيكوف . فاضطر مترجمو المسرحية الى التصرف فى النص الموجود بالحذف والتهذيب والغاء بعض الشخصيات ، وبذلك أمكن تقديمها على المسرح فى حدود الزمن المعقول. والنتيجة انه لدينا الآن أكثر من نص ، بل أن النص الانجليزى الذى نشر فى انجلترا يختلف عن النص الذى نشر فى أمريكا وان كان كلاهما يمثل الصنعة المسرحية فى خير مستوياتها .

كان تشيكوف عندما كتب هذه المسرحية طالبا يدرس الطب ، ويكتب القصص والتمثيليات ليستعين باجرها على العيش واعالة أسرته التى كانت تعانى ظروفا قاسية وقد قال « ان الطب زوجتى والأدب عشيقتى » وكانت المجلات الفكاهية هى أكثر المجلات رواجا فى روسيا فى ذلك الحين فاضطر تشيكوف الى ان يكتب قصصا فكاهية هازلة حتى يضمن نشرها ، ولكن هذين العاملين الطارئين ـ الكتابة من أجل المال واختيار اللون الفكاهى ـ لم يتركا أثرا فى الموهبة الصادقة الأصيلة التى ارتفعت بأدب تشيكوف الى مكان الصدارة .

ومسرحية « فضيحة ريفية » دليل جديد على صدق هذا الرأى اذ أنها تصور شخصية تشيكوف الذى نعرفه تصويرا صادقا وتحتوى على عدد كبير من الشخصيات والمعانى والأفكار التى تحفل بها مسرحيات تشيكوف التالية مما يدل على أن تشيكوف لم يداهن جمهوره أو يتملقه بل نضج مبكرا وفرض نفسه وأهدافه ، يؤيد هذا أيضا أن المسرحية ملهاة من نوع (الفارس) الذى يقوم الضحك فيه على المواقف والظروف لا على طبيعة الشخصيات ، ذلك لأن الشخصيات عند تشيكوف فاجعة من الطراز الأول حتى لقد قيل أن تشيكوف « يطلق على مسرحياته اسم « الملهاة » فى حين اشتهرت بأنها سجلات حزينة ثقيلة لريف روسيا فى أواخر القرن التاسع عشر » ويظهر فن تشيكوف الباكر فى تصويره الكوميدى لهذه الشخصيات التراجيدية حتى يسلكه بعض النقاد فى مكانة قريبة من مكانة موليير ، فكلاهما كتب للمسرح أعمالا تصور ماتحفل به الطبيعة البشرية من ضعف وخداع ورياء فى قالب يمتاز بالذكاء ودقة التعبير ، ويزيد من أهمية هذه الأعمال عند تشيكوف اهتمامه بالحركة الروحية للشخصيات ومنحها القدرة على نقد الذات واكتشاف نواحى النقص والرثاء له ونشدان الخير وسط واقع شديد الأسى والمرارة .

اختار تشيكوف لمسرحيته مكانا يستطيع أن يقدم لنا فيه هذا العدد الكبير من الشخصيات ، وهو قصر الأرملة الشابة « انا بتروفنا » وكان زوجها أحد قادة الجيش ، وقد توفى وترك ابنا من زوجة أخرى ، هو « سيرجى » وهو متزوج من فتاة طموح « صوفيا » ، والجميع يعيشون فى كسل وخمول وبلادة ، ويرتفع الستار فى الوقت الذى تقيم فيه الأرملة اللاهية حفلا كبيرا فنرى صنوفا من المدعوين ، فهذا الطبيب الشاب « تريلتسكى » يقترض أو يستجدى بعض النقود من الثرى المسن « جلاجولاييف » ثم

يصارحه بانه لم يحضر الحفل الا ليطارد الأرملة الحسناء وأنه كطبيب يصارحه بأن العبث والخمر والسهر لاتناسب سنه مطلقا ثم نرى سرجى يبحث عن زوجته صوفيا ، و « ساشا » زوجة بلاتونوف تحاول أن تأخذ أباها وأخاها المخمورين الى المنزل ، ولكنهما لايريدان ويتهمانها بانهاساذجة كأمها التى عاشتوماتت تحاول المستحيل ، ثم يقدم اثنان من المرابين ونفهم أن القصر بأثاثه مرهون وغارق فى الديون . وعندما نرى صوفيا مع زوجها سيرجى لأول مرة ، نجدهما يتشاجران ، هى تناشده أن يهجرا القرية ويرحلا الى بعيد لأنها غارقة فى الملل ، فيطالبها بانتختلط بالناس وتعاشرهم وعندئذ سوف تحبهم ، ثم نرى « بلاتونوف » بطل المسرحية وهو يحادث « نيكولاس » شقيق زوجته « ساشا » فيكشف له عن فلسفته ودوافع سلوكه المدمر ، وبلاتونوفمدرس ومفكر من نوع ما ، ودون جوان ، وهو متزوج وزوجته أكثر شخصيات المسرحية طيبة ورقة وعذوبة ، ولكن بساطتها لاترضيه بل يثيره أنها لاتشك فى سلوكه فيسخر منها ويتهكم ويسألها : لماذا لم تخلق ذبابة ؟!

وبلاتونوف مركز شبكة عجيبة من المغازلات التى لا تنتهى .. مغازلات تافهة آثمة مدمرة ، وهو أول من يعرف ذلك ولكنه لايستطيع أن يكف ..

كان شابا واسع الآمال ، طيب القلب ، يحب كل الناس ، ويعيش عيشة سوية فماذا فعلت الحياة به حتى لم يبق منه الا السخرية والسأم والبلادة والضياع والرغبة العميقة فى تجنب ذاته ، ثم الضعف والتراخى واضطهاد الذات ؟؟

أفلح تشيكوف فى أن يجعلنا نتنفس معه هذا الجو الخانق المنحل : الجميع غارقون فى اللهو والاستهتار ، يبحثون عن مهرب من السأم والركود والبلادة ولا يجدون مهربا الا الغزل والخمر ولعب الورق واجترار سيرة الناس .

الشيخ المحطم « جلاجوليبيف » يغازل الأرملة اللعوب ويعرض عليها ماله لانقاذها من الافلاس ، ونجله يغازلها من وراء ظهر أبيه ويحاول أن ينفره منها فيقول له انه اشتراها فعلا بالمال ، وهى تغازل بلاتونوف وتذهب اليه فى الليل تعرض نفسها عليه فيتأبى، وفى الوقت نفسه تلاحقه « صوفيا » بعد أن أثار شجونها وذكرها بعمرها الضائع مع رجل خامل ـ وتطالبه أن يرحلا بعيدا بعيدا ويشرعا فى حياة جديدة ، حياة عمل وجهاد ومثل وأهداف فتثيره هذه الأحلام ولكنه يتردد ، فى الوقت نفسه يلاحق هو « جيريكوفا » الشابة المشتغلة بالعلوم ، وعندما تمتنع عليه يتمادى فى مغازلاته حتى ترفع هى الأمر الى القضاء .

والمسرحية منذ بدايتها حتى نهايتها سلسلة من المغازلات والمساومات الغرامية الرخيصة ، ولكن شخصياتها المتميزة المرسومة بعناية تكشف عن مأساتها الدامية جزءا فجزءا .

بلاتونوف يدين نفسه ويشعر بالذل والهوان ، انه يلاحق النساء فى الوقت الذى يشتغل فيه الناس بجسام الأمور ، والأرملة انا بتروفنا تعترف بانه لا مكان لها فى الدنيا ولا عمل وانها تلاحق بلاتونوف لأنها لاتجد مايشغلها .

وتترك ساشا زوجها لأنه لايصلح لأى شىء ، وتحاول الانتحار ولكن أخاها الطبيب ينقذها ، وينهار سيرجى زوج صوفيا ويتذلل لزوجته اذ أنها كل حياته ، فى حين تظل هى حتى النهاية تلح على بلاتونوف أن يرحلا ليبدآ حياة جديدة .

أما « جلاجولاييف » فيرحل مع نجله الى باريس ليمارسا آثامهما هناك . وتعدل « جريكوفا » عن مقاضاة بلاتونوف لأنه أرسل يعتذر لها ، وتروح تبحث عنه ناشدة صداقته .

وهناك « أوسيف » سارق الجياد المحترف الذى سبق له أن ذاق بعض لذات الغرام مع الأرملة يحاول قتل بلاتونوف بتحريض من المرابى فنجروفتش وسرجى زوج صوفيا ، وبدافع الغيرة والحقد ، انه رمز روسيا الذليلة التى تحاول التمرد على الطبقة المتعلمة الفاشلة .

وتنتهى المسرحية فى دار الارملة الحسناء حين يعود بلاتونوف الى هناك بعد اختفائه بعض الوقت ، انه لم يستطع الهرب من ماضيه وحاضره وظروفه ، وهناك تلاحقه جريكوفا ، وتفاجئهما صوفيا فى موقف غرامى فتتناول مسدسا وتصوبه الى بلاتونوف الذى يموت من الخوف قبل أن تطلق الرصاص عليه .

وتقف فوق الجثة ثلاثة نساء كل منهن تتمسك بأن بلاتونوف كان لها هى ...

ويأتى من يقول :

« ياله من مسكين .. لم يدرك أن الحب لعبة خطرة ، ولم يحافظ على قواعد اللعبة » ..

وهذا ماسبق أن اعترف به بلاتونوف لنفسه عندما قال « أن الطبيعة لها قانونها وللسلوك البشرى قوانينه ومن يخرج على تلك القوانين يتحطم » !!

●

تصور هذه المسرحية الحالة النفسية للجيل الذى كتبت فيه وأظهر سمات تلك الحالة هى الانحلال الروحى والافتقار الى الايمان بالمثل العليا ، وقد كتب تشيكوف يقول « ليس لدينا أهداف بعيدة أو قريبة ، ونحن لانهتم بالسياسة ولا نؤمن بالثورة ولا نعترف بوجود الله » .

وفى تصويره لشخصية بلاتونوف أوضح تشيكوف كيف أن تعارض الحقيقة والأحلام يؤدى الى الأنانية والبلادة والردة الى الغرائز البدائية ثم الدمار . وبلاتونوف ذكى ومتعلم ومساوئه هى مساوىء جيله فى روسيا ، وهى الاحساس بالاثم واليأس نتيجة للمحاولات الفاشلة لتنمية الذات والارتقاء بها ، وضعف الارادة هو أبرز مساوىء ذلك الجيل : انه لايستسلم لحياة القرية وخمولها وليست لديه القوة ليتحرر منها .. وقد حاول بلاتونوف الهرب ولم يستطع ، كما حاول الانتحار ولكنه تراجع جبنا ، ولم يكن هناك من ختام منطقى لمثل تلك الحياة الممزقة الا الانتحار ، وأخيرا مات من الخوف بعد أن أثار غضب وحقد واحتقار كل من حوله من الرجال وحب وهيام كل من حوله من النساء .

نصرى عطا الله

الفكر والأدب قبل ستين عاما

إعداد محمد العواني

كتاب « تاريخ السودان »

بدأ هذا المقال التعريف بمؤلف هذا الكتاب وهو « نعوم بك شقير » الذى كان يشتغل فى قلم المخابرات الحربية فى خدمة الحكومة المصرية ، وانه تحرى الحقيقة وتقرير الواقع فى هذا السفر ، فلم يثبت خبرا الا وقد شهده بعينه او خبره بنفسه او اخذه عن أثر تاريخى أو نقله عن ثقة عاقل أو استخرجه من كتب المؤرخين الموثوق بروايتهم .

ثم يبين أن الكتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء :

الأول : فى جغرافية السودان الطبيعية والادارية وفى حضارة السودان ، وهو عبارة عن بحث اجتماعى فى لغات اهل السودان وأديانهم ومعارفهم وزراعتهم وصناعتهم وتجارتهم وحكومتهم .. وعاداتهم الخ .

والجزء الثانى : فى تاريخ السودان القديم ويتناول البحث فى تاريخ اثيوبيا من سنة ٣٧٠٣ ق.م الى ٥٤٥ ب.م ، وتاريخ النوبة فى عصر النصرانية من ٥٤٥ ـ ٥٠٥ م ، وتاريخ البجة فى صدر الاسلام وتاريخ مملكة سنار ومملكة دارفور .

والجزء الثالث : فى تاريخ السودان الحديث ويبدأ بالفتح المصرى على عهد العائلة الخديوية وينتهى بفتح أم درمان ، ويدخل فى ذلك تاريخ الفتح المصرى ، ثم الثورة المهدية ، فخلافة التعايشى فاسترجاع السودان ، وأخيرا خاتمة فى السودان المصرى الانكليزى .

ويزيد من أهمية هذا الكتاب ويوسع دائرة الانتفاع به أنه مذيل بفهرسين ، الأول : للأبواب والفصول ، والثانى : فهرس أبجدى مطول للأعلام والمواضيع يستدل به المطالع على ما جاء فى الكتاب من تراجم الأعلام أو وصف الأماكن أو ذكر العادات والأخلاق أو غير ذلك مما يجعل هذا الكتاب النفيس قاموسا جغرافيا تاريخيا اجتماعيا أدبيا عن السودان وأهله ومايتعلق به .

* كتاب « التفاحة »

كتاب فلسفى ينسبونه الى أرسطو الفيلسوف وان العرب نقلوه عنه وعنهم أخذه العالم ، فنقل من العربية الى العبرانية فاللاتينية والفارسية واللغات الحديثةوقد عثر الاستاذ مرجليوث المستشرق الانكليزى على الترجمة الفارسية لهذا الكتاب فى نسخة خطية فعنى بنشرها مع ترجمة انكليزية وصدرها بمقدمات وملاحظات تدل على علم واسع فى علوم الشرق وآدابه ومعرفة مكينة فى اللغة الفارسية فضلا عن العربية وأخواتها .

* تاريخ التمدن الاسلامى

الجزء الثالث تاليف : جورجى زيدان

يتضمن هذا الجزء بحثا فلسفيا فيما كان عند العرب من العلوم والآداب قبل الاسلام ، ثم أثر الاسلام فيها وماأحدثه القرآن من العلوم الاسلامية ، وتعليل ذلك وأسبابه ، ثم البحث فى العلوم الفلسفية والرياضية عند الروم والفرس وكيف طلبها العرب ونقلوها الى لسانهم والاسباب التى دعت الىذلك، ووصف حال العلم بعد نضجه فى التمدن الاسلامى وبيان ماأنشأه المسلمون من المدارس والمكاتب والمراصد والمارستانات وماأحدثوه من العلوم أو ادخلوه من الآراء والتعديلات فى علوم الأقدمين وما نقله الافرنج الى السنتهم من الكتب العربية وغير ذلك .

* جرائد ومجلات

١ ـ التعاون : هى جريدة علمية أدبية مدرسية تصدر فى الاسكندرية مرتين فى الشهر لصاحبها عبد الفتاح بركه وخليل الفريانى .

٢ ـ الجهاد : هى جريدة أدبية تجارية سياسية تصدر فى نيويورك بأمريكا يوم الأربعاء من كل أسبوع لمنشئها مارون خليل الخورى وفيليب حبيب فارس .

٣ ـ الصعيد : هى جريدة مصرية تهذيبية أدبية سياسية لصاحبها عبد الفتاح الانصارى تصدر فى طهطا بمصر العليا .

* حدائق المنثور والمنظور

كتاب انتقاه الاستاذ المحقق الشيخ سعيد الشرتونى من كتب البلغاء الموصوفين وفرسان البراعة المعدودين وأرباب اليراعة المشهورين لكى يطالع فى المدارس فيرسم فى ذهن حافظه رواية ودراية ملكة الفصاحة والبلاغة بالغة حد النهاية . وهو قسمان أحدهما للمنثور وقد جعله ثلاثة أجزاء والآخر للمنظوم ولم يذر مجالا تجول فيه الاقلام ولا موردا تحوم عليه حوائم الأفهام الا أثبت فيه مايجمل بالكتاب محاكاته وتسهل لهم وعورة السبيل معارضته ومضاهاته وألحقه بمعجم شرح فيه ماورد فى الكتاب من الغريب .

وحبذا لو ألحق بالمعجم فصلا ضمنه ترجمات الكتاب الذين نقل عنهم ووصف الكتب التى نقل منها وذلك بالايجاز التام كأن يقول عن الغزالى مثلا أنه الامام حجة الاسلام أبو حامد الغزالى صاحب كتاب احياء علوم الدين وكتاب تهافت الفلاسفة كانت وفاته بطوس سنة ٥٠٥ للهجرة (١١١١) للميلاد . وعن المستطرف هو كتاب المستطرف من كل فن مستظرف لشهاب الدين الابشيهى وقد اعتمدت على النسخة المطبوعة فى ... سنة ... وهلم جرا .

●

* كلمات فى سبيل الحياة

هو مقالات أدبية فلسفية للمنشىء الأديب احمد افندى حافظ عوض جرى فيها مجرى لورد افبرى فى كتابه المشهور « سعادة الحياة » الذى نقلنا بعض فصوله الى المقتطف . وقال ان مبحث الحياة وسعادتها من أهم المباحث التى يجب أن توجه اليها أنظار الأمة المصرية من أبواب الاقتصاد والتدبير والسعى والنشاط اذ أننا أصبحنا لانرى اللذة الا فى الأشياء المادية ولا نظن السعادة الا بالثروة وماشاكلها مع أن اللذة توجد فى كل شىء اذا نظر اليه الانسان بعين الحكمة والبصيرة « وان الذين ينصحون الناشئة بالتمسك بالفضائل وينتقدون على المدارس يجب عليهم أن يسعوا كذلك فى ترقية الأمة وتهذيب رجالها ليكون الآباء قدوة للأبناء والاكابر قدوة للاصاغر . واما اذا لم تشيد للعلوم والمعارف أندية ولم ينشط العامل والنبيه ولم يجل المؤدب ولم تعط المراكز بالاستحقاق والكفاءة الشخصية فلا أدب يفيد ولا أديب »

والمقالات كلها على هذا النسق . وانا فى حث الأمة على اكتساب الماديات باتقان الزراعة والصناعة والتجارة لكى تغتنى وتقوى . يجب الا ننسى حثها على اكتساب الادبيات حتى تتملكها الفضائل وتتصف بمكارم الأخلاق .

الكلمات الايطالية فى العربية

أهدى الينا حضرة الفاضل سقراط بك سبيرو مدير مصلحة الموانى والفنارات فى الاسكندرية وصاحب القاموس المعروف باسمه ، نسخة من كراس جمع فيه الكلمات الايطالية المستعملة فى اللغة المصرية العامة . وقد قال فى مقدمته ان الكلمات التى استعارها المصريون من اللغة الايطالية أكثر عددا مما استعاروه من سواها ما عدا التركية ، وذلك يدل على أن الايطاليين كانوا أول من ادخل التمدن الغربى الى مصر .

ومن الفوائد التى فى هذا الكراس أن منشىء البوستة المصرية ايطالى وأول رئيس للاستئناف المختلط ايطالى أيضا ، وعدد الاوروبيين فى الاسكندرية ٤٦١١٨ وفى العاصمة ٣٥٣٨٥ .

هذا ويبلغ عدد الكلمات التى جمعها المؤلف ٤٠٠ كلمة أو أكثر وهى فى مواضيع مختلفة مثل الاكل والشرب واللبس والتجارة والأصوات التى ينادى الباعة بها فى الشوارع وأسماء الشهور والآلات والأسماء الجغرافية والأعلام وغير ذلك . وقد جعل كراسه تذكارا للمرحوم الاستاذ فسك المشهور ، فنثنى على حضرته أطيب الثناء لاهتمامه بموضوع لاننكر فائدته اللغوية والاجتماعية .

●

الضياء

آلة الكتابة

نشر بعضهم فى احدى المجلات الفرنسية فصلا مطولا فى تاريخ اختراع هذه الآلة ، وماتدرجت فيه من الأطوار الى أن بلغت ماهى عليه فى هذه الأيام . فرأينا أن نقتضب منه هذا البيان الآتى لما فيه من الفائدة التاريخية .

أول استخدام لآلة الكتابة فى العربية رأيناه فى باريس سنة ١٨٩٥ وكانت الحروف مصنوعة على شكل الحرف الباريسى المعروف فلم يكن فيها شىء من الحسن ، وزاد على ذلك أن الصانع جعل القياس الأفقى لجميع الحروف واحدا فكان الحيز الذى تقع فيه الباء مثلا من كلمة بعض هو نفس الحيز الذى تقع فيه الضاد وحينئذ اضطر الى أن يمط الباء الى مافوق القدر بكثير وأن يقصر الضاد الى حد أن تشوهت صورتها ، وقس على ذلك بقية الحروف . وقد حاول غير واحد عندنا استنباط طريقة يمكن بها أن تأتى الحروف على مايقرب من أشكالها المتعارفة فمنهم من قسمها الى طائفتين ، ومنهم من قسمها الى ثلاث تجتمع كلها تحت قياس واحد ، فتقرب العمل بذلك من الكمال بحيث لم تبق فى النفس حاجة من هذا القبيل ، لكن بقى أن كثرة الاختلاف فى صور الحروف العربية تمنع مجىء الكتابة بالآلة مشابهة تمام المشابهة لكتابة القلم أو للحرف المطبوع ، مالم يزد عدد الحروف الى حد يصعب معه استعمالها وتفوت المزية المقصودة من هذه الآلة وهى سرعة العمل .

والظاهر أن هذا الأمر لاعلاج له الا أن ترد الحروف فى الاستعمال الى أبسط أشكالها وفى ذلك من التسهيل على المطابع أيضا ماهو أعظم أهمية مما ذكر .

المفتاح

نابليون فى مصر

رواية أدبية تاريخية غرامية مصورة تتضمن أشهر ما جرى من الحوادث الخطيرة بمصر فى ذلك العصر مع وصف حالة البلاد المصرية والفرنسية وعاداتها وشئونها تبتدىء باحتلال الجيش الفرنسى لمصر وتنتهى بتاسيس المحمدية العلوية وتطلب من مؤلفها منشىء مجلة المفتاح ومدير مطبعة مصر .

رسائل جامعية



هذه الحوادث فيطاردون الشهود والمجنى عليهم بل والمتهمين للحصول منهم على معلومات عن التحقيق .. بل انهم قد يشركون رجال العدالة أنفسهم فى ابداء الرأى فيخرجونهم عن صمتهم الذى تفرضه عليهم وظائفهم – وما ذلك الا ابتغاء للشهرة – وتنشر هذه التحقيقات غير الرسمية . وهى فى ذلك قد لاتعرض وقائعها بطريقة موضوعية معتدلة ، بل كثيرا ما تجنح الى التهويل والاثارة ، والتعليق على الخصومة والتكهن بنتيجة التحقيق فتستبق القضاء . ومن هنا يتساءل الباحث : أليس من الممكن أن تكون هذه العلانية التى تتم عن طريق الصحافة وبالا على سير العدالة مع أنها مقررة أصلا لحمايتها . فالقاضى لا يمكن أن يظل بمنجاة من تأثير النشر . كما أن هذا النشر قد يكون من شأنه التأثير فى الشهود ، وهو يخلق فى الرأى العام تيارات تناصر المتهم أو تعاديه ، وبذلك تتزعزع ثقة الناس فى أحكام القضاء . ويجعل مهمة الدفاع عن المتهم مهمة شاقة .

تقدمها : نجاة شاهين

الحماية الجنائية للخصومة من تأثير النشر

فى كلية حقوق جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة من السيد جمال العطيفى المحامى لدى النقض لنيل درجة الدكتوراة فى الحقوق . وموضوعها : « الحماية الجنائية للخصومة من تأثير النشر » . وهو موضوع جديد لم يطرق من قبل رغم أهميته القانونية ، فعلانية الاجراءات القانونية هى أحد الضمانات الجوهرية لتحقيق العدل ، شأنها شأن كفالة حق الدفاع واستقلال القضاء ، والضمانات ضد القبض والتفتيش .

وهذه العلانية ليست حقا للمتهم وحده ، بل هى حق عام للمجتمع بأسره ، فمن حق الجمهور أن يمارس رقابته على أعمال السلطة القضائية . يقول الدارس : أن العلانية لم تعد مقصورة على مجرد فتح أبواب الجلسات للجمهور ، لأنها لو فهمت على هذا النحو ، لما كانت ضمانا كافيا ، فالعلانية الحقة لا تتم الا بوسائل النشر والاذاعة ، فنشر الاجراءات القضائية امتداد لهذه العلانية وتأكيد لها . وهو من صميم وظيفة أجهزة الاعلام ونتيجة حتمية لحرية الصحافة . ومع ذلك فان الصحافة لا تقتصر على نقل أخبار الجرائم باعتبارها من الاحداث العامة التى لا يمكن أن تظل محجوبة عن الرأى العام ، بل أنها أصبحت تتبع الجريمة منذ وقوعها ، تتسقط أخبارها ، وأخبار الاجراءات التى تتخذ بشأنها ، وتوفد مندوبيها لتحقيق

والواقع أن معالجة هذه المشكلة التى تعرض لها السيد جمال العطيفى لا تخلو من دقة ، ففى أحد كفتى الميزان توجد مصلحة المجتمع التى تحققها علانية الاجراءات القضائية ، والتى تقتضى أن يكفل للصحافة ، حريتها فى استقاء أخبار الاجراءات القضائية واذاعتها ، وفى الكفة الاخرى مصلحة أخرى للمجتمع جديرة بالحماية ، هى عدالة المحاكمة وضمان عدم التأثير عليها ، ومن هنا تبدو أهمية البحث ومدى اتصاله بقيم المجتمع الذى نعيش فيه .

وقد حاول الباحث أن يضع ضوابط سليمة لهذه المشكلة ، فسار مع الخصومة فى جميع مراحلها وصورها وتعقب النشر فى شتى تطبيقاته ، وحاول أن ينقى الحماية التى فرضها المشروع من الشوائب الدخيلة عليها ، وأن يرد لهـا فى نفس الوقت حدودها الملائمة المشروعة .

وانتهى الى أن حماية الخصومة من تأثير النشر قد تتحقق بتحريم نشر الأمور التى يكون من شأنها احداث التأثير الذى سماه بالحماية الموضوعية .. وهو ما خصص له الجزء الأول

من رسالته ، وقد بين فيه أن المشرع المصرى قد استمد أحكام هذه الحماية من أحكام القانون الانجليزى فى جريمة امتهان المحكمة ، وضمنها المادة ١٨٧ عقوبات التى تحرم نشر الامور التى من شانها التاثير فى القاضى أو المحقق او الشاهد أو الراى العام . ومع أن المشرع الفرنسى كان يقتصر على الحماية الاجرائية التى تكفلها السرية فى نظام يقوم على التنقيب والتحرى الا انه قد راى فى أواخر عام ١٩٥٨ أن يستمد أيضا من القانون الانجليزى أحكام جريمة امتهان المحكمة .

وقد عالج الحماية الموضوعية فى أربعة أبواب ، تناول فى اولها موضوع النشر ، وبين أن هذا الأمر ليس مقصورا على التعليقات التى توهم المشرع الفرنسى أن من شانها الضغط علي الشهود وأحكام القضاء ، بل ان نشر واقعة ، حتى لو كانت صحيحة ، قديكون - فىرأى الباحث - من شانه فىبعض الاحيان احداث التاثير الممنوع ، وذلك مثل نشر صورة المتهم ، قبل عرضه قانونا علي الشهود ، ومثل نشر وقائع التحقيق الابتدائى قبل طرحها فى الجلسة العلنية ، فى القوانين التي تاخذ بسرية التحقيقات الابتدائية . وقد فسر المادة ١٨٦ التى تحرم الاخلال علانية بمقام القاضى أو هيبته أو سلطته بصدد الدعوى ، وهذا التفسير هو الذى يكفل ضمان حرية نقد تصرفات القضاء بعد انتهاء الخصومة ولا يعزله عن رقابة الراى العام ، والقانون الانجليزى يحرم ايضا الطعن فى الشاهد أو المتهم ، حتى لا يؤثر هذا فى سير الخصومة .

وقد تبين للباحث أن المشرع يجب أن يحمى الخبير والمتهم وأطراف الخصومة كما يحمى القاضى والشاهد .

وفى بحث القصد الجنائي وهو الباب الرابع من الفصل الأول تحدث عن أثر اختلاف النظرة نحو حرية الصحافة فى تحديد الركن المعنوى فى جريمة التاثير .

●

أما موضوع الحماية الاجرائية للخصومة فقد خصص له القسم الثانى من الرسالة وبدأه بدراسة الحماية المستمدة من سلطة التصدى التى يخولها المشرع المصرى لمحكمتى الجنايات والنقض لاقامة الدعوى على من تقع منه افعال من شانها التاثير فى القضاء أو الشهود ، وهى حماية مكملة للحماية الموضوعية ولازمة لتاكيد فاعليتها ، وقد أخذ بها المشرع المصرى لأول مرة فى قانون الاجراءات الحالى فى المادة ١٣ ونقلها عن أحكام القانون الانجليزى .

وقد أوضح فى البحث أن المشرع المصرى قد أحسن صنعا حينما قصر هذه السلطة على اقامة الدعوى دون الحكم فيها .

وبين انه اذا كانت القوانين الانجلو سكسونية تجيز للقاضى أن يقيم الدعوى فى جرائم امتهان المحكمة وأن يحكم فيها فما ذلك الا لان الاجراءات العادية لنظر الدعوى أمام المحلفين اجراءات بطيئة ومعقدة ، وهو اعتبار لا وجود له عندنا ، وان هذه السلطة الاستثنائية التى تجعل من القاضى خصما وحكما ، قد استهدفت للنقد الشديد حتي أن الراى قد اتفق بشانها على أنها يجب أن تمارس بحذر وفى الحالات الخطيرة التى تستدعيها .

وقد ناشد سيادته المشرع المصرى ان يعدل عما اتجه اليه فى مشروع قانون الاجراءات الموحد الذى تجرى مراجعته حاليا من تخويل محكمتى الجنايات والنقض سلطة الحكم فى الدعوى التى تتصدى لاقامتها وذلك حرصا علي احترام مبدأ الفصل بين سلطتى الاتهام والحكم .

●

وقد اقتضاه بحث الحماية الاجرائية المستمدة من سرية الاجراءات القضائية أن يميز بين القوانين ذات الطابع الاتهامى مثل القوانين الانجلو سكسونية ، والقوانين التى لها طابع التنقيب والتحرى مثل القانونين المصرى والفرنسى ، كما ميز بين مرحلة التحقيق الابتدائى ومرحلة المحاكمة .

فبينما تتفق جميع القوانين على الاخذ بعلانية المحاكمات كاصل جوهرى من أصول النظام القضائى ، الا أن الامر يختلف بالنسبة لمرحلة التحقيق الابتدائى .

فالقوانين التى لا يزال التحقيق فيها يقوم على التنقيب والتحرى ، تعتبر الاستجواب وسيلة التحقيق الهامة تعهد بها الى محقق وتستهدف بها أساسا الوصول الي اعتراف المتهم ، وتعتبر السرية ضرورة لازمة لاحكام حلقات هذا التحقيق والوصول به الي غايته طبقا لفلسفة تغلب مصلحة التحقيق على مجرد تحقيق ضمان للمتهم .

أما القوانين التى تاخذ بالنظام الاتهامي فى جميع مراحل الخصومة ، فان التحقيق يجرى فيها علنا ، ويحمل فيه الخصوم عبء الاثبات والنفى دون تدخل من القاضى الذى يقتصر دوره على تنظيم سير التحقيق والفصل فى نتيجته ، واجراءات هذا التحقيق هي نفسها اجراءات المحاكمة ولا تختلف عنها الا فى أنها مرحلة تقدير للادلة للتحقق من كفايتها لاحالة المتهم الى المحاكمة ، فالعلانية فى هذه القوانين مستمدة من طبيعة الاجراء نفسه وتساندها فلسفة تغلب ضمانات المتهم على مصلحة التحقيق .

ومع أنه قد بدأ اتجاه حديث فى انجلترا الى الحد من علانية اجراءات التحقيق الابتدائى ، الا أنها ما زالت هى الأصل الذى تعتبره القوانين الاتهامية ضمانا جوهريا من ضمانات العدالة والحرية .

وفى معالجة موضوع السرية كوسيلة للحماية بدت للباحث صعوبة الموازنة بين المصالح التي يجب ان يحميها المشرع فان السرية وان قصد بها حماية الخصومة فى مرحلة التحقيق الابتدائى ، الا أنها قد تؤدى الى تناقل الشائعات والاخبار غير الصحيحة وهى أشد خطرا وضررا من نشر أخبار التحقيق الصحيحة ، فضلا عن أن الحماية المستمدة من السرية لا تخلو من مخاطر تهدد الحريات الفردية ، كما اثبتت التجربة فى كثير من الاحيان أن مصلحة التحقيق التى تقتضى السرية لم تكن الا ستارا لحجب أنباء تحقيقات معينة عن الراى العام خصوصا فيما يتعلق بجرائم الرأى ، كما أن هذه السرية لم تحل دون تسرب اخبار التحقيق ، عن طريق من يلزمهم القانون بالكتمان مثل أعضاء النيابة ورجال البوليس ، ومن ثم يرى الباحث ان

نعيد النظر فى قيمـة هـذه الحماية فى ضوء حق المواطنين فى معرفة ما يجرى فى المجتمع الذى يعيشون فيه ومع تقدير الحدود الملائمة التى تحمى فيها السرية حسن سير العدالة .

فبدلا من أن تتسرب اخبار التحقيق الي الصحف بطـريقة معيبـة مخجلة قد يكون من الاوفق أن يبيح المشرع نشر بعض اخبار التحقيق التى لا يخل نشرها بمصلحة التحقيق ، وذلك مثل نشر خبر وقوع الحادث ، واسم المتهم الذى وجهت اليه التهمة ، ونوعها ، وواقعة القبض أو الافراج . كما أوصى الباحث بالحد من سلطة حظر النشر التي يخولها المشرع للنيابة وذلك بتحديد مدى زمنى لا يجوز للحظر أن يظل مفروضا بعده الا اذا عرض على القضاء فاذن به ولمدة محدودة .

●

وقد انتقد الباحث بعد ذلك موضوع السرية فى مرحلة المحاكمة فمع أن هذه السرية استثناء يجب أن يقتصر على حالات محدودة فقد لاحظ ان المشرع المصرى قد توسع فى هذه الحالات توسعا كاد يقضى على مبدأ علانية المحاكمات ، فهو يخـول المحكمة حق تقرير سرية الجلسة بحجة المحافظة علي النظام العام والاداب ، ويخولها سلطة حظر النشر ، بل ويحظر نشر المحاكمات فى جرائم الصحافة والسياسة والقذف . وهى من الجرائم التى تستوجب العلانية لضمان عدالة المحاكمات فيها ، هـذا فى الوقت الذى لا تزال فيه الجرائم الخلقية وجرائم الأحداث بلا نص بحظر النشر فيها . بل ولا يتدخل المشرع للحد من استخدام أجهزة الاذاعة والتليفزيون فى قاعات المحاكم وهي التى تحدث علانيـة ضارة مجحفة بحقوق المتهم ، ذاهبـة بوقار القضـاء مضيعة لحسن سير العدالة .

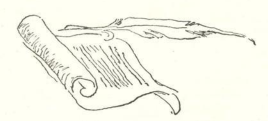
ولذلك يناشد الباحث المشرع أن يتمعن دائمـا المصلحة الجديرة بالحماية ، وأن يمد اليها حمايته ، وعليـه أن يحظر نشر أسماء المتهمين الاحداث وصـورهم ، واسماء المتهمين المحكوم بوقف تنفيذ العقوبة عليهم وأن يبيح نشر ما يجرى من المحاكمات الخاصة بجرائم الصحافة أو بجرائم القذف فى حق الموظفين العموميين .

وقد كانت لجنة مناقشة الباحث مكونة من الاستاذ الدكتور محمود مصطفى أستاذ القانون الجنائى وعميـد كلية الحقوق السابق وهو المشرف على الرسالة ، وفى رأيه أنها قد عالجت جانبا هاما من جرائم الصحافة ، والاهمية ليست مجرد أهمية نظرية بل عملية ، فالقيم التى تسود الصحافة ما زالت بعيدة عن مرامى المشرع ، والموضوع صعب يحتاج فى معالجته الى عناية خاصة ، وقد بحث فيه صاحب الرسالة الروابط القانونية التي تبدو متعارضة ، وأراد فى نفس الوقت أن يعرف الرأى العـام الجرائم التى ترتكب فى المجتمع . وقد رجع البـاحث الى القوانين الانجلو سكسونية ، التى لم تقيدها آراء الفقهـاء علي النحو المألوف فى القوانين اللاتينية ، فكان كفؤا ، ورسالته فيها اطلاع واسع ، والمام شامل بالمراجع .

ويرى الدكتور رءوف عبيد الاستاذ بكلية حقـوق جامعة عين شمس ان الرسالة جديدة فى موضوعها ، واننا كنا فى حاجة اليها ، اما النقد الذى يمكن ان يوجه لها فهو عمل شـاق لان الباحث قدمها على مستوى رفيع ، ولا يسعه الا أن يهنئه على هذا العمل الجميل .

وتحـدث الدكتور محمود نجيب حسنى فقال : انه لمس فى الرسـالة مجهودا علميـا جادا ، فمن حيث الموضوع لم يتخير موضـوعا مطروقا كما وافق السيد جمال على الخطـة التى وضعها لرسالته ، من حيث تقسيمها الى قسمين كبيرين ، وفى رايه أن الباحث لو اقتصر على دراسـة أى قسم من هـذين القسمين لكان هذا كافيا ، ولـكنه أبى الا أن يوفى الموضوع حقـه من جميع النواحى . كما ان أسلوبه يتميز بالوضوح ، والبعد عن الزخرفة . ووافقه على النتائج التى انتهى اليها .

وقد نال السيد جمال العطيفى درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى وتبادل الرسالة مع الجامعات الأجنبية .





من منا فى أثناء سيره فى الطريق لم ير وجها يألفه لأول وهلة ؟ وعندما لا نستطيع أن نتذكر صاحب هذا الوجه سرعان ما تنتابنا الحيرة فنحاول أن نغطى موقفنا ببسمة حائرة أو اشارة تدل على المعرفة .. وكم تكون دهشتنا عندما يحيينا هذا الشخص بايماءة مترددة أو على الاقل بنظرة مرتبكة .. وهكذا نكتشف أننا ـ ببساطة ـ قد أخطأنا .

وغالبية الناس الذين يضطرون الى الحياة فى المدينة وسط صخب وضجيج مواصلاتها ، وينشغل بالهم بالحاجة الملحة الى كسب العيش وتحيط بهم الارتباطات والمواعيد من كل جانب ، يقعون دائما فريسة النسيان .. وبالنسبة لهؤلاء تبدو مثل هذه التجربة امرا عاديا وتنقضى سريعا دون ادنى تفكير ...

ولو ان مثل هذا الحادث وقع لك فى حجرة هادئة فى متحف من متاحفنا التى ربما كنت تزوره للمرة الاولى فى حياتك .. وبدلا من ان تقابل انسانا شاهدت تمثالا او نحتا بارزا او رسما فاحسست ازاءه بنفس الشعور ، فكيف تستطيع ان تعلل ذلك ؟ لو ان هذا الذى شاهدته كان عملا فنيا مشهورا او كان واحدا من روائع الفن القديم ، فلا بد انك رأيت من قبل احدى صوره ... فنحن فى هذا العصر نشاهد العديد من صور الروائع الفنية القديمة ، ولا بد كذلك ان صورته ظلت عالقة فى ذاكرتك دون ان تشعر او تحس .

ولكن ، لو توقفت فجأة وانت تتجول فى ممرات المتحف دون هدف ، أمام عمل فنى صغير من الخشب او الطين او الحجر او الرسم الحائطى ، لم يحظ من قبل باهتمام أحد ، ويمثل رأسا آدميا لا يتسم بجاذبية خاصة او جمال معين ، واحسست ازاءه بالفة خاصة علي الرغم من انك لم تره من قبل ، ولم تر ملامحه منطبقة على وجه آدمى ... فكيف تجد حلا لهذا الموقف المحير ؟.

عندما تخرج من المتحف ، وتتجه فى طريق عودتك الى البيت ، فجأة تصحو ذاكرتك عندما تصل الى الدكان الكائن عند منعطف الطريق .. أجل ، ان هذا الوجه الذى رأيته فى المتحف يذكرك بوجه صبى الدكان ، أو قريب يقيم بعيدا فى أقاصى الصعيد ، أو باخت صديقك الصغيرة ، أو .. أو .. أو

كيف استطاعت هذه البلاد التى وقعت فريسة الغزوات العديدة من الاجناس ، أن تحتفظ بملامح الاسلاف من أبنائها على مر العصور ؟ ان الاجابة على هذا السؤال أبسط مما تتصور .. وسيتبين القارىء ذلك من خلال المقالات التى سننشرها تباعا موضحين فيها الملامح المميزة لسكان مصر الاصليين والسمات المختلفة للاجناس الوافدة على مصر ثم تحول هذه الاجناس تحولا مستمرا نحو السمات المصرية الاصيلة .

•

يبلغ ارتفاع رأس هذا التمثال الخشبى الصغير أقل من خمسة سنتيمترات اما طول الوجه من الجبهة حتى الذقن فيبلغ ٢ر٥ سم ، ومن المدهش حقا ان النحات قد نجح فى بث الروح والتعبير فى مثل هذه المساحة الصغيرة ، والتى مازالت رغم مرور الآلاف من السنين تظهر لنا بوضوح الجمال الريفي الفطرى لفتاة صغيرة ذات عينين كبيرتين وخدين مستديرين وذقن وفم صغير ممتلىء ، ولسوء الحظ قد أتلف مرور السنين أنف التمثال وأعادت اصلاحه أيد غير ماهرة ، ولكننا ما زلنا نستطيع ان نميز انسجام بناء الانف مع باقى المعالم الرئيسية للوجه ، والتعبير الذى يوحى به الينا التمثال هو التعبير عن فتاة صغيرة صريحة يمكن الاعتماد عليها ولا يمكن التقليل من

رأس فتاة من الدولة الحديثة - حوالى الأسرة الرابعة والعشرين

تعليق ولى الدين سامح

أهميتها أو أخذها على أنها مخلوقة تافهة ، فعيناها المفتوحتان وفمها الصارم وذقنها البارز بعض الشىء هذه الملامح تدل علي التصميم فى الشخصية ، وكما كانت هذه الفتاة قد تعودت علي تلقى الاوامر فانها أيضا قادرة على تنفيذها وكذلك على الاشراف علي فتيات أخريات تصدر اليهن أوامرها . وهـذه الصفات صفات حميدة ومطلوبة سواء فى المنزل أو فى الحقل ويمكن للسيد أن يعتمد علي صاحبتها ويضع ثقته فى مقدرتها .

أجل ان القيم الانسانية لا تتغير بمرور الزمن ومن الممكن لوجه صريح منبسط أن يكون موضع ثقتنا سواء فى مصر القديمة أم فى أيامنا هذه .